CAHIERS DU CINÉMA



76 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● NOVEMBRE 1957 ★ 76



Parfait et irréprochable maître d'hôtel, DAVID NIVEN déploie aux côtés de JUNE ALLYSON ses merveilleux talents d'humour dans la comédie d'UNIVERSAL, en couleurs et CinemaScope : *My Man Godfrey,* mise en scène de Henry Koster.



Les Nuits de Cabiria, de Federico Fellini

CABIRIA OU LE VOYAGE AU BOUT DU NÉO-RÉALISME

par André Bazin

Je ne sais, à l'heure où j'écris cet article, quel sera l'accueil réservé au dernier film de Fellini. Je le lui souhaite à la mesure de mon enthousiasme, mais je ne me dissimule pas qu'il peut trouver deux catégories de spectateurs réticents. La première serait dans la partie populaire du public, ceux que cette histoire déroutera, tout simplement, par son mélange d'insolite et d'apparente naïveté quasi mélodramatique. La putain au grand cœur ne leur paraissant acceptable qu'assaisonnée de série noire. L'autre appartiendrait à l'« élite », fellinienne un peu à son corps défendant. Contrainte d'admirer *La Strada* et plus encore *Il Bidone*, à cause de son austérité et de son côté film maudit; j'attends qu'elle reproche aux *Nuits de Cabiria* d'être un film trop bien fait où presque plus rien n'est laissé au hasard, un film malin et adroit. Laissons la première objection qui ne tire à conséquence que du point de vue des recettes. La seconde mérite d'être réfutée de plus près.

Il est vrai que la moindre surprise éprouvée aux *Nuits de Cabiria* n'est pas que, pour la première fois, Fellini a su ficeler un scénario de main de maître, une action sans failles, sans redites et sans lacunes, où il ne pourrait opérer les coupes sombres

NOTRE COUVERTURE



Audrey Hepburn qui ne cessera jamais de nous étonner se révèle danseuse et chanteuse dans **DROLE DE FRIMOUSSE (Fanny Face)** de Stanley Donen, une très brillante comédie en VistaVision et en Technicolor. **(Paramount).**

Ne manquez pas de prendre page 44 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

NOVEMBRE 1957 — TOME XIII — N° 76

SOMMAIRE

Les Films

★

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :*
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

et les rectifications de montage auxquelles furent soumis *La Strada* et *Il Bidone* (1). Certes, *Le Sheik blanc* et même *Les Vitelloni* n'étaient pas maladroitement construits, mais surtout dans la mesure où la thématique spécifiquement fellinienne s'y exprimait encore dans le cadre de scénarios relativement traditionnels. Avec *La Strada*, ces dernières béquilles sont rejetées, l'histoire n'y est plus déterminée que par les thèmes et les personnages, elle n'a plus rien à voir avec ce qu'on appelle une intrigue, si même le mot d' « action » lui est encore applicable ! Il en va de même dans *Il Bidone*.

Ce n'est pas que Fellini ait voulu revenir aux alibis dramatiques de ses premiers films, tout au contraire. *Les Nuits de Cabiria* se situe au-delà d'*Il Bidone*, mais les contradictions entre ce que j'appellerai la thématique verticale de l'auteur et les exigences « horizontales » du récit sont, cette fois, parfaitement résolues. C'est à l'intérieur du système fellinien, et en lui seul, que les solutions ont été trouvées. Mais il n'empêche qu'on peut s'y tromper et prendre cette perfection brillante pour une facilité, si ce n'est pour une trahison. Je ne soutiendrai pas au demeurant que, sur un point au moins, Fellini n'ait pas un peu triché avec lui-même : ne fait-il pas jouer la surprise avec le personnage de François Périer, dont la distribution me semble au reste une erreur ? Or, il est évident que tout effet de « suspense », ou seulement tout effet « dramatique », est essentiellement hétérogène au système fellinien dans quoi le temps ne saurait servir de support abstrait et dynamique, de cadre *a priori* à la structure du récit. Dans *La Strada*, comme dans *Il Bidone*, le temps existe seulement comme milieu amorphe des accidents qui modifient, sans nécessité externe, le destin des héros. Les événements n'y « arrivent » pas, ils y tombent, ou ils en surgissent, c'est-à-dire toujours selon une gravitation verticale et non point pour obéir aux lois d'une causalité horizontale. Quant aux personnages, ils n'existent et ne changent qu'en référence à une pure durée intérieure, que je ne qualifierai même pas de bergsonienne dans la mesure où celle des « Données immédiates de la conscience » demeure imprégnée de psychologisme. Evitons, je veux bien, les termes vagues du vocabulaire spiritualiste. Ne disons pas que la transformation des héros s'effectue au niveau de l'âme. Il faut alors du moins que ce soit à cette profondeur de l'être où la conscience n'envoie plus que de rares racines. Non point pour autant celle de l'inconscient ou du subconscient, mais plutôt là où se joue ce que Jean-Paul Sartre appelle le « projet fondamental », au niveau de l'ontologie. Aussi, le personnage fellinien n'évolue-t-il pas : il mûrit ou, à la limite, se métamorphose (d'où la métaphore des ailes de l'ange, sur laquelle je reviendrai tout à l'heure).

UN FAUX MELODRAME

Mais bornons-nous, pour l'instant, à la facture du scénario. J'abandonne donc et répudie le coup de théâtre d'Oscar, bidoniste attardé dans *Les Nuits de Cabiria*. Fellini du reste a dû s'en apercevoir, car, pour consommer jusqu'au bout son péché, il n'a même pas hésité à faire porter des lunettes noires à François Périer, quand il va devenir « méchant ». Mais quoi ! c'est une bien mince concession, et je la pardonne volontiers au réalisateur, soucieux d'éviter cette fois-ci les extrêmes périls où l'avait mené le découpage sinueux et trop libéral d'*Il Bidone*.

D'autant qu'elle est la seule et que, pour tout le reste, Fellini a su donner à son film la tension et la rigueur d'une tragédie, sans recourir à des catégories étrangères à son univers. Cabiria, la petite prostituée à l'âme simple enracinée d'espérance, n'est pas un personnage du répertoire mélodramatique, parce que les motivations de son désir d' « en sortir » n'ont rien à voir avec les idéaux de la morale ou de la sociologie bourgeoise, du moins en tant que tels. Elle ne méprise nullement son métier. Et s'il existait des maquereaux au cœur pur capables de vous

(1) Hélas, les faits me démentent : la version originale projetée à Paris présente au moins une longue coupure par rapport à celle de Cannes, celle justement du « visiteur de Saint Vincent de Paul » évoquée un peu plus loin. Mais on a vu Fellini — s'il est responsable de cette coupure — prêt à se laisser convaincre facilement de l' « inutilité » de séquences souvent remarquables.

comprendre et d'incarner, non pas même l'amour, mais la confiance dans la vie, elle ne verrait sans doute aucune incompatibilité entre ses espérances secrètes et ses activités nocturnes. L'une de ses grandes joies, suivie d'une d'autant plus amère déception, ne la doit-elle pas à la rencontre fortuite d'une célèbre vedette de cinéma qui, par ivresse et dépit amoureux, va l'emmener dans son somptueux appartement ? De quoi faire mourir de jalousie toutes les copines. Mais l'aventure finira piteusement et c'est, au fond, parce qu'à l'usage le métier de putain ne réserve que des déceptions, qu'elle souhaite, plus ou moins consciemment, d'en sortir par l'impossible amour d'un brave garçon qui ne lui demandera rien. Si donc nous aboutissons apparemment à la conclusion du mélodrame bourgeois, c'est en tout cas par de tout autres cheminements.

Les Nuits de Cabiria, comme *La Strada*, comme *Il Bidone* (et au fond comme *Les Vitelloni*) sont l'histoire d'une ascèse, d'un dépouillement et, qu'on l'entende dans n'importe quel sens, d'un salut. La beauté et la rigueur de sa construction procèdent cette fois-ci de la parfaite économie des épisodes. Chacun d'eux, comme je l'ai affirmé plus haut, existe par et pour lui-même, dans sa singularité et dans son pittoresque d'événement, mais il participe cette fois-ci d'un ordre qui fait toujours apparaître, après coup, son absolue nécessité. De l'espoir à l'espérance, en touchant le fond de la trahison, de la dérision et du dénuement, Cabiria suit un chemin dont toutes les haltes la préparent à l'étape qui l'attend. Il n'est pas même, quand on y réfléchit, jusqu'à la rencontre du bienfaiteur des clochards, dont l'intrusion ne semble à première vue qu'un admirable morceau de bravoure fellinien, qui ne se révèle nécessaire pour prendre tout à l'heure Cabiria au piège de la confiance: car, si de tels hommes existent, tous les miracles sont possibles et nous serons avec elle sans méfiance à l'apparition de Périer.

Je ne veux pas répéter une fois de plus tout ce qu'on a pu écrire du message fellinien. Aussi bien est-il sensiblement le même depuis *Les Vitelloni*, sans que cette répétition soit, naturellement, le signe d'une stérilité. Tout au contraire, c'est la variété qui est le propre des « metteurs en scène », l'unité d'inspiration étant le signe des vrais « auteurs ». Mais je puis peut-être essayer, à la lumière de ce nouveau chef-d'œuvre, d'élucider un peu plus l'essence du style de Fellini.

UN REALISME DES APPARENCES

D'abord, il est absurde et dérisoire de prétendre l'exclure du néo-réalisme. On ne saurait en effet prononcer cette condamnation qu'au nom de critères purement idéologiques. Il est vrai que le réalisme fellinien, s'il est social dans son point de départ, ne l'est pas dans son objet, lequel est toujours aussi individuel que chez Tchekov ou Dostoïevsky. Le réalisme, encore une fois, ne se définit pas par les fins, mais par les moyens, et le néoréalisme par un certain rapport de ces moyens à leur fin. Ce que De Sica a de commun avec Rossellini et Fellini, ce n'est assurément pas la signification profonde de ses films — même s'il arrive que ces significations coïncident plus ou moins — mais la primauté donnée chez les uns et les autres à la représentation de la réalité sur les structures dramatiques. Plus précisément, à un « réalisme » procédant à la fois du naturalisme romanesque, pour le contenu, et du théâtre, pour les structures, le cinéma italien a substitué un réalisme, disons, pour être bref, « phénoménologique », où la réalité n'est pas corrigée en fonction de la psychologie et des exigences du drame. Le rapport se trouvant en quelque sorte inversé entre le sens et l'apparence : celle-ci nous est toujours proposée comme une découverte singulière, une révélation quasi documentaire conservant son poids de pittoresque et de détails. L'art du metteur en scène réside alors dans son adresse à faire surgir le sens de cet événement, du moins celui qu'il lui prête, sans pour autant effacer ses ambiguïtés. Le néoréalisme ainsi défini n'est donc nullement la propriété de telle idéologie, ni même de tel idéal, non plus qu'il n'exclut tel autre, pas plus justement que la réalité n'est exclusive de quoi que ce soit.



Pendant le tournage des *Nuits de Cabiria,* Fellini et son producteur Dino de Laurentiis

Ce que je ne suis même pas loin de penser, c'est que Fellini est le réalisateur qui va le plus loin à ce jour dans l'esthétique néoréaliste, si loin qu'il la traverse et se retrouve de l'autre côté.

Considérons d'abord à quel point la mise en scène fellinienne est débarrassée de toute séquelle psychologique. Ses personnages ne se définissent jamais par leur « caractère », mais exclusivement par leur apparence. J'évite volontairement le terme devenu trop étroit de « comportement », car la manière d'agir des personnages n'est qu'un élément de notre connaissance. Nous les appréhendons à bien d'autres signes, non seulement, bien entendu, au visage, à la démarche, à tout ce qui fait du corps l'écorce de l'être, mais plus encore peut-être par des indices plus extérieurs, à la frontière de l'individu et du monde, comme le cheveu, la moustache, le vêtement, les lunettes (le seul accessoire dont il arrive à Fellini d'abuser comme d'un truc). Puis, au-delà encore, c'est alors le décor qui joue, non point assurément dans un sens expressionniste, mais par les accords ou les désaccords qui s'établissent entre le milieu et le personnage. Je songe notamment aux extraordinaires rapports de Cabiria avec le cadre inhabituel où Nazzari l'a entraînée : cabaret et appartement de luxe.

DE L'AUTRE COTE DES CHOSES

Mais c'est ici que nous touchons la frontière du réalisme et que, poussant plus loin encore, Fellini nous entraîne de l'autre côté. Tout se passe en effet comme si, parvenus à ce degré d'intérêt aux apparences, nous apercevions maintenant les personnages, non plus parmi les objets, mais par transparence, à travers eux. Je veux dire qu'insensiblement le monde est passé de la signification à l'analogie, puis de l'analogie à l'identification au surnaturel. Je regrette ce mot équivoque que le lecteur peut remplacer au choix par poésie, surréalisme, magie ou tout autre terme exprimant la concordance secrète des choses avec un double invisible dont elles ne sont, en quelque sorte, que l'ébauche.

De ce processus de « surnaturalisation », je prendrai un exemple, parmi d'autres, dans la métaphore de l'ange. Depuis ses premiers films, Fellini est hanté par l'angélisation de ses personnages, un peu comme si l'état angélique était dans l'univers fellinien la référence ultime, la mesure de l'être. On en peut suivre le cheminement explicite au moins à partir des *Vitelloni :* pour le Carnaval, Sordi se déguise en ange gardien; un peu plus tard, c'est, comme par hasard, une statue d'ange en bois sculpté que dérobe Fabrizzi. Mais ces allusions sont directes et concrètes. Plus subtile, et d'autant plus intéressante que probablement inconsciente, est l'image où nous voyons

le moine descendu de l'arbre où il travaillait charger sur son dos un long fagot de petites branches. Ce geste n'était rien de plus qu'une jolie notation réaliste, même peut-être pour Fellini, jusqu'à ce que nous ayons vu, à la fin d'*Il Bidone*, Augusto agonisant sur le bord du chemin : il aperçoit dans la blème lumière de l'aube un cortège d'enfants et de paysannes, portant sur leur dos des fagots de bois : des anges passent ! Faut-il rappeler aussi, dans le même film, la façon dont Picasso dévale une rue en se faisant de petites ailes avec son imperméable. C'est également le même Richard Basehart qui apparaît à Gelsomina comme une créature sans pesanteur, tout éclatante sur son fil aérien dans la lumière des projecteurs.

Inépuisable est la symbolique fellinienne et l'œuvre tout entière pourrait assurément être étudiée de ce seul point vue (1). Il importait seulement de la replacer dans la logique néoréaliste, car on voit bien que ces associations d'objets et de personnages par quoi se constitue l'univers de Fellini, ne tirent leur valeur et leur prix que du réalisme, ou, pour mieux dire peut-être, de l'objectivisme de la notation. Ce n'est point pour ressembler à un ange que le Frère porte ainsi son fagot, mais il suffisait de voir *l'aile dans les branches* pour métamorphoser le vieux moine. Aussi est-il possible de dire que Fellini ne contredit pas au réalisme, non plus qu'au néoréalisme, mais, bien plutôt, qu'il l'accomplit en le dépassant dans une réorganisation poétique du monde.

REVOLUTION DU RECIT

Cet accomplissement rénovateur, Fellini l'opère également au niveau du récit. Assurément, de ce point de vue, le néoréalisme est aussi une révolution de la forme vers le fond. La primauté de l'événement sur l'intrigue a conduit par exemple De Sica et Zavattini à substituer à cette dernière une micro-action, faite d'une attention indéfiniment divisée à la complexité de *l'événement le plus banal*. Du même coup se trouvait condamnée toute hiérarchie, d'obédience psychologique, dramatique ou idéologique, entre les événements représentés. Non que le metteur en scène doive naturellement renoncer à choisir ce qu'il décide de nous montrer, mais parce que ce choix ne s'opère plus en référence à une organisation dramatique *a priori*. La séquence importante peut aussi bien être, dans cette nouvelle perspective, une longue scène « qui ne sert à rien », selon les critères du scénario traditionnel (2).

Mais néanmoins, même dans *Umberto D* qui représente peut-être l'extrême expérimentation de cette nouvelle dramaturgie, l'évolution du film suit un invisible fil. Fellini me paraît avoir parachevé la révolution néoréaliste en innovant le scénario sans aucun enchaînement dramatique, fondé exclusivement sur la description phénoménologique des personnages. Chez Fellini, ce sont les scènes de liaison logique, les péripéties « importantes », les grandes articulations dramatiques du scénario qui font office de raccords, et ce sont les longues séquences descriptives, apparemment sans incidence sur le déroulement de l' « action », qui constituent les scènes vraiment importantes et révélatrices. Ce sont, dans *Les Vitelloni*, les déambulations nocturnes, les promenades idiotes sur la plage; *dans La Strada, la visite* du couvent ; dans *Il Bidone*, la soirée au cabaret ou le réveillon. C'est, lorsqu'ils *n'agissent* pas, que les personnages felliniens se révèlent le mieux, par leur *agitation*, au spectateur.

Si pourtant les films de Fellini comportent des tensions et des paroxysmes qui n'ont rien à envier au drame et à la tragédie, c'est que les événements y développent, *à défaut de la causalité* dramatique traditionnelle, des phénomènes d'analogie et d'écho. Le héros fellinien n'arrive pas à la crise finale, qui le détruit et le sauve, par l'enchaînement progressif du drame, mais parce que les circonstances dont il est en quelque sorte frappé s'accumulent en lui, comme l'énergie des vibrations dans un corps en résonance. Il n'évolue pas, il se convertit, basculant, pour finir, à la manière des icebergs dont le centre de flottaison s'est invisiblement déplacé.

(1) Cf. l'article de Dominique Aubier, « Cahiers du Cinéma » n° 49.
(2) C'est le cas de la séquence coupée.

LES YEUX DANS LES YEUX

Je voudrais pour conclure, et concentrer en une remarque l'inquiétante perfection des *Nuits de Cabiria,* analyser la dernière image du film qui me paraît tout ensemble la plus audacieuse et la plus forte de l'œuvre de Fellini. Cabiria, dépouillée de tout, de son argent, de son amour, de sa foi, se retrouve, vidée d'elle-même, sur un chemin sans espoir. Surgit une bande de garçons et de filles qui chantent et dansent en marchant, et Cabiria, du fond de son néant, remonte doucement vers la vie ; elle se reprend à sourire et bientôt à danser. On devine ce que cette issue pourrait avoir d'artificiel et de symbolique si, pulvérisant les objections de la vraisemblance, Fellini ne savait, par une idée de mise en scène absolument géniale, faire passer son film sur un plan supérieur, en nous identifiant d'un coup à son héroïne. On a souvent évoqué Chaplin à propos de *La Strada,* mais je n'ai jamais été très convaincu par la comparaison, forcément accablante, de Gelsomina et de Charlot. La première image, non seulement digne de Chaplin, mais égale à ses plus belles trouvailles, c'est la dernière des *Nuits de Cabiria,* quand Giulietta Masina se tourne vers la caméra et que son regard croise le nôtre. Seul, je crois, dans l'histoire du cinéma, Chaplin a su faire un usage systématique de ce geste que condamnent toutes les grammaires du cinéma. Et, sans doute serait-il déplacé si Cabiria, plantant ses yeux dans les nôtres, s'adressait à nous comme la messagère d'une vérité. Mais le fin du fin de ce trait de mise en scène, et ce qui me fait crier au génie, c'est que le regard de Cabiria passe plusieurs fois sur l'objectif de la caméra sans jamais exactement s'y arrêter. La salle se rallume sur cette merveilleuse ambiguïté. Cabiria est dans doute encore l'héroïne des aventures qu'elle a vécues devant nous, derrière le cache de l'écran, mais c'est aussi, à présent, celle qui nous invite du regard à la suivre sur la route qu'elle reprend. Invite pudique, discrète, suffisamment incertaine pour que nous puissions feindre de croire qu'elle s'adressait ailleurs ; suffisamment certaine et directe aussi pour nous arracher à notre position de spectateur.

André BAZIN.

LE NOTTI DI CABIRIA (LES NUITS DE CABIRIA), film italo-français de FEDERICO FELLINI. *Scénario :* Federico Fellini. *Adaptation :* Federico Fellini, Ennio Flaiano et Tullio Pinelli. *Images :* Aldo Tonti. *Musique :* Nino Rota. *Décors :* Piero Gherardi. *Montage :* Leo Catozzo. *Interprétation :* Giulietta Masina, François Périer, Amedeo Nazzari, Franca Marzi, Dorian Gray, Aldo Silvana. *Production :* Dino De Laurentiis (Rome) - Les Films Marceau (Paris), 1956. *Distribution :* Les Films Marceau.



L'OLYMPE

L'ŒIL A LA SERRURE



CAROLE LOMBARD

OU LE COMPORTEMENT DES DIEUX

par Kenneth Anger

du scandale Arbuckle à l'affaire Confidential

Hollywood, l'usine de rêves de l'univers, la Mecque du Cinéma pour les uns, pour d'autres : Sodome-sur-Mer, un Olympe peuplé d'êtres quasi divins aux yeux de millions d'admirateurs à travers le monde, s'est vu associé à l'idée de Scandale depuis sa naissance qui, loin de se perdre dans la nuit d'un passé fabuleux est un événement tout récent, une création du XXe siècle.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le vent du scandale souffle de nouveau sur ce haut-lieu de l'industrie cinématographique américaine : le procès tapageur « Hollywood contre *Confidential* », ou « Procès des Cent Vedettes », s'inscrit parfaitement dans la tradition des milieux du cinéma, à la mode américaine. Hollywood en a vu d'autres.

Que Hollywood, en tant qu'endroit, n'ait pas d'existence réelle, pas de limites administratives, pas de mairie, n'a jamais inquiété personne, surtout pas le public hollywoodien, pour qui Hollywood est un état d'esprit, un climat, un culte qui tend vers la religion, une nostalgie ancienne de l'infini. Un culte païen : l'adoration des Etoiles.

Pour les adeptes de ce culte, pour ses néophytes, pour tous ceux qu'il attire, Hollywood se situe quelque part dans l'espace intersidéral, galaxie indépendante décrivant sa courbe propre, formée pour la plupart, sinon toute entière, d'Etoiles — de Corps Célestes rayon-

nants et éternels — mais aussi de poussière, souvenir d'étoiles disparues, d'étoiles éteintes, qui — si elles ont perdu tout éclat — gardent cependant quelque chose de leur pouvoir magnétique. Dans cette galaxie évoluent également des phénomènes nommés « starlettes » — comètes errantes, bébé-lunes capricieuses, qui réussissent parfois à se métamorphoser en étoiles de première grandeur suivant un processus mystérieux ; aussi des étoiles « filantes », météores éphémères, gerbes d'étincelles vite retombées dans la nuit de l'oubli.

NAISSANCE DU STAR-SYSTEM

C'est avec « l'Age d'Or » des années 20 que la religion hollywoodienne connut son plein épanouissement : l'acteur sortit alors de l'anonymat, il eut un nom, une personnalité, une vie « privée » ; l'apparition des adorateurs, les « fans », des « fan-magazines » et des « fan-clubs » fut une sorte de consécration.

Le « star-system » était né : une fois les dogmes et les rites de ce nouveau culte bien établis, le cinéma mondial tout entier emboîta le pas. En France, en Scandinavie, en Allemagne, en Italie, au Japon, en Inde, le cinéma s'appuya sur le « culte de la personnalité » et cette formule assura sa fortune.

La popularité des vedettes, l'attrait de leur nom, jouèrent un rôle bien plus important dans la carrière commerciale d'un film que le scénario, le metteur en scène ou les qualités intrinsèques de l'œuvre. Des légendes savamment inventées sur leur vie privée, et parfois leur conduite scandaleuse, étaient pour autant dans le succès des vedettes que leur apparence physique, ou leur talent à l'écran. Cette méthode, très discutée, souvent jugée exécrable, est cependant toujours en vigueur et la formule, quoiqu'un peu éculée, rentable.

Hollywood, dans son ensemble, a connu des hauts et des bas et, au cours des dernières années, avec l'offensive de la TV, l'échec du cinéma en relief et la bataille du grand écran, a donné des signes de fatigue et de déséquilibre ; mais il ne semble pas pour autant que le « star-system » soit menacé.

Il est remarquable que la masse des fanatiques du cinéma se recrute, en Amérique, chez les adolescents ; il en a probablement toujours été ainsi. D'après un sondage récent, 65 % des habitués des salles obscures ont entre douze et dix-huit ans. Hollywood n'ignore pas la jeunesse de ses fidèles ; or son but principal est de plaire. Ces constatations donneront à penser à ceux qui réclament à cor et à cris un cinéma véritablement « adulte ».



EVOCATION SPIRITE



CONFIDENTIAL

« QUAND AVA ET LANA SE PARTAGENT UN AMANT »

Les légions des « fans » sont constituées par cette jeunesse des « high-schools » — les fameux « teen-agers » — filles et garçons — qui a fait preuve, à l'occasion de la mort de James Dean, d'une mentalité un peu inquiétante, morbide jusqu'à la nécrophilie — à moins qu'on ne préfère voir dans une telle attitude un vestige du culte d'Adonis, de Mithra ou d'Antinoüs, beaux dieux morts en pleine jeunesse (1).

Il faut d'ailleurs avouer que les Grands Prêtres du Cinéma — directeurs de studios, producteurs et autres « cerveaux » de l'industrie, ont su exploiter à fond cette fascination — l'exemple le plus récent étant un vrai « miracle », la création *ex nihilo* d'un film : *The James Dean Story*, tour de prestidigitation qui frise l'évocation spirite, grâce à d'anciennes photographies, un bout d'essai et des entretiens médianiques avec des amis.

L'extrémisme de la nouvelle génération choque l'ancienne, et les parents s'effraient des outrances de leurs rejetons — que les mères oublient leur propre hystérie lors du trépas de Valentino, autre dieu mort en beauté du temps de leur jeunesse, est après tout dans la nature des choses.

LA PRESSE DU SCANDALE

Pour des revues comme *Silver Screen, Photoplay, Movieland*, la presse qui entretient le culte de la star, ces adolescents, ainsi que tous ceux qui sont restés adolescents par l'esprit, sinon par l'âge (il semble qu'aux États-Unis leur nombre ne soit pas négligeable) forment le public le plus assidu et, dans les salles obscures, sont les consommateurs les plus fidèles de la marchandise — faut-il dire : la drogue ? — cinématographique. Ce sont ces mêmes adolescents qui dans les quelques dernières années se sont mis à lire *Whisper, Titter, Exposed, Inside Story* (2) ainsi que le (tristement) célèbre *Confidential*, aujourd'hui universellement connu, « la revue qui a fait trembler Hollywood » — bi-mensuelle, tirée à 5.000.000 d'exemplaires, vendue à profit énorme.

Si les enthousiastes des années 50 se fatiguent des « vieilles badernes » *Photoplay, Movieland* et compagnie, de leur sentimentalisme et de leur prose à l'eau de rose, c'est au profit, semble-t-il, de la verdeur et du contenu croustillant des « magazines à scandales » dont les reporters, l'œil à la serrure, savent jeter un jour cru et peu flatteur sur les aspects inédits du comportement des stars : vie intime, exploits d'alcôve. Il n'apparaît pas que le caractère sordide de ces révélations éloigne les fanatiques des salles de projection ; pendant les semaines du procès « Hollywood contre *Confidential* » il n'y a pas eu, aux Etats-Unis, de fluctuations dans la fréquentation des cinémas.

Il ne semble pas que les films d'Ava Gardner aient été boycottés depuis la révélation de *Confidential* « Comment Ava joua avec tout un orchestre » ou cette autre « Quand

(1) Voir James Dean ou l'Aliénation Signifiante. Etude Mythologique, par Raymond de Becker : Tour Saint-Jacques, 1957, nos 9 et 10.

(2) Trad. Chuchotements, Ricanements, Révélations, Comme si Vous y Etiez.

Ava et Lana se partagent un amant ». A vrai dire, aux yeux des admirateurs, ces allégations fantaisistes ne sont pas messéantes lorsqu'il s'agit d'une « Déesse de l'Amour », comme on a appelé Ava, ni ces exploits indignes d'une Aphrodite — l'héroïne de Pierre Louys, sinon la déesse antique — *Ava, femme-orchestre,* c'est presque un hommage pour une vedette qui, a-t-on claironné sur les cinq continents, est « le plus bel animal *in the world* », connu de tous, offert à tous. Et ceci grâce aux bons offices de son impresario et non de *Confidential.*

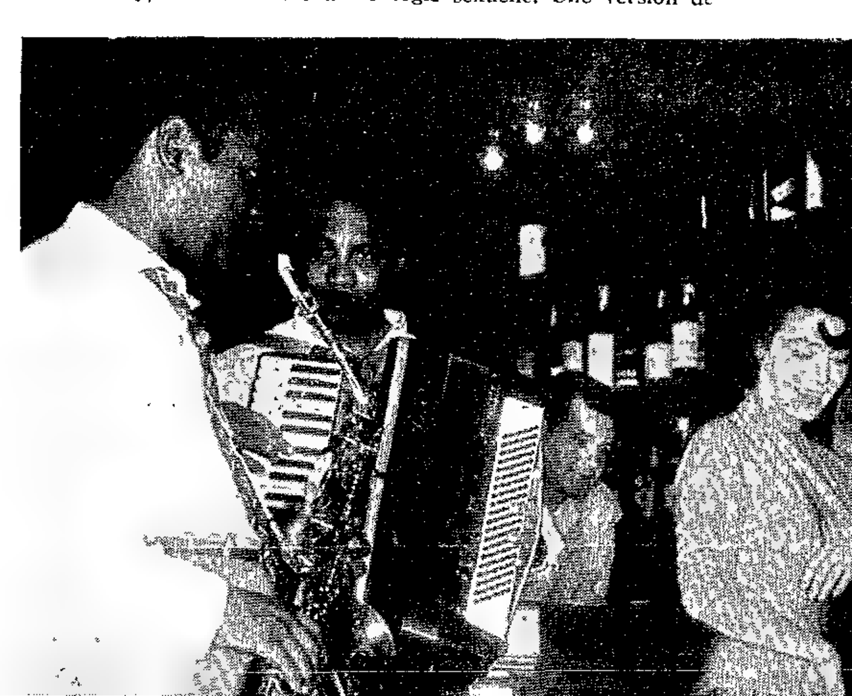
Mais les magazines à sensation, *Confidential* et Cie, mirent trop d'ardeur à braquer sur les autels de leurs idoles les feux du scandale ; il ne faut pas oublier que la trame de la culture américaine demeure puritaine, même si par endroits on voit parfois sauter les coutures. A mesure que se succédaient les révélations, le style se fit plus grossier, le ton se corsa dangereusement ; les fils épars des racontars furent réunis en tissus de mensonges, on fabriqua des énormités de toutes pièces. Bientôt, dans les somptueux living-rooms de Beverly Hills, Bel Air et Malibu, dans les ranchs luxueux de la vallée de San Fernando, et les nids-d'aigle du Laurel Canyon, on attendit le tirage bi-mensuel de *Confidential* et de ses satellites *Whisper, Exposed,* etc., avec humeur, avec colère et finalement avec quelque chose qui ressemblait à de la peur, comme s'il s'était agi d'un édit de l'Inquisition.

L'AFFAIRE ARBUCKLE

Cette peur, Hollywood l'avait connue : il y avait eu, aux alentours de l'année 1920, l'Affaire Arbuckle, qui avait soulevé un tollé monstre de la part des puritains de profession et entraîné la création de la « Legion of Decency » — la *Ligue des Bonne Mœurs* — le Ku Klux Klan du 7e art. Grâce à l'activité des publicitaires et des échotiers, qui firent leur apparition vers 1910, l'américain moyen était habitué dès les années 20 à lire les détails les plus intimes de la vie privée des vedettes de cinéma. On devait découvrir par la suite que cette publicité était à double tranchant. A plusieurs reprises entre 1920 et 1930, Hollywood allait souhaiter de tout son cœur que certaines des activités de ses vedettes ne fussent pas l'objet d'une curiosité publique aussi considérable. L'Affaire Arbuckle et d'autres affaires semblables, comme l'empoisonnement par la drogue de Wallace Reid, valurent à la capitale du cinéma une réputation douteuse.

Roscoë « Fatty » Arbuckle était un plombier découvert par Sennett, auquel sa forte corpulence, idéale pour la bouffonnerie, et un certain talent burlesque, assurèrent un immense succès comme acteur comique, à l'égal de Charlie Chaplin et de Harold Lloyd. Ce n'était un secret pour personne (grâce aux agents de publicité) qu'Arbuckle dépensait ses cachets fabuleux à mener une vie qu'on pourrait qualifier de « tropicale » et le public commença de le croire capable de n'importe quoi. Au cours d'une soirée donnée dans un hôtel de San Francisco en septembre 1921, une actrice de seconde zone, Virginia Rappe mourut d'une blessure dans le bas-ventre et l'on accusa l'hôte, Arbuckle, d'y être pour quelque chose. Les journaux américains les plus tapageurs allèrent même jusqu'à colporter des histoires sordides : Miss Rappe était une belle fille vierge qui avait trouvé la mort aux mains du brutal Fatty, dans la fièvre d'une orgie sexuelle. Une version de

AVA...



...FEMME-ORCHESTRE



FATTY « CAPABLE DE N'IMPORTE QUOI » ET CHARLOT « TERREUR DES BERCEAUX »

l'affaire voulait que Miss Rappe fût morte d'une dose trop forte de cantharide administrée par Fatty ; les précisions qu'apportaient une autre sur son sort évoquent fortement le célèbre « clou » des dernières pages de *Sanctuaire.*

Arbuckle fut accusé de meurtre, mis en procès à trois reprises et finalement acquitté après plusieurs mois passés en prison ; mais il ne reparut jamais à l'écran. Plus tard, il prit le nom de Will B. Goode — comme Wilde celui de Sebastian Melmoth durant son exil — et assura la mise en scène de quelques films sans envergure. La publicité extensive qu'avait connue l'Affaire accabla Hollywood, dont le nom se trouvait à jamais lié dans l'esprit de millions de personnes à celui de Scandale.

MABEL ET MARY

Mais cet incident ne fut pas le seul. En 1920, il y eut le suicide d'une vedette célèbre de l'époque, Olive Thomas, femme de Jack Pickford, frère de Mary et lui-même idole de l'écran. On insinua que la cause du suicide était le désespoir de la victime dont le mari se droguait, mais son nom fut trouvé peu après sur la liste des « clients » d'un certain Capitaine Spaulding de l'Armée Américaine, incarcéré pour trafic de cocaïne. Puis, en 1923, un metteur en scène de la Paramount, William Desmond Taylor, fut assassiné une nuit dans sa maison de Los Angeles au cours de circonstances mystérieuses qui inspirèrent, par la suite, de nombreux scénarios et romans policiers.

Le mystère de l'assassinat de Taylor était presque complet, mais lorsque deux célébrités de l'écran, l' « ingénue » Mary Miles Minter et Mabel Normand la vedette de Chaplin, furent mêlées à l'affaire, la presse populaire se déchaîna. On insinua que Miss Minter, ainsi que sa mère, étaient éprises de la victime ; que Taylor l'était de Miss Normand. On inventa un drame à quatre personnages, qui fut exploité à fond. Outre l'aspect « affaire sentimentale » il y avait l'aspect « stupéfiants » — les journaux s'en emparèrent avec avidité. On découvrit que Mabel Normand était une toxicomane, que le chantage et la drogue lui coûtaient deux mille dollars par mois. Taylor s'était une fois opposé à l'un des débiteurs qui harcelaient Mabel et l'avait rossé. On pensa que le mystérieux

valet de Taylor était le frère de la victime, personnage au passé peu reluisant. Un témoin qui avait entendu le coup de feu et vu l'intrus s'échapper de la maison de Taylor, précisa qu'il « était vêtu comme un homme, *mais avait la démarche d'une femme* ».

On estime que l'énigme aurait pu être résolue, si les studios Paramount n'étaient pas intervenus dans l'affaire. Mais ils furent appelés avant la police. Parmi les découvertes faites dans la maison de Taylor — que les journaux qualifiaient tantôt de « château miniature », tantôt de « petit bungalow bien hollywoodien » — il y eut celle des nombreuses lettres d'amour adressées à Taylor par Mary Miles Minter et dont la publication *in extenso* dans les journaux fit sensation, ainsi que la découverte de luxueuses pièces de lingerie féminine, de soie et de dentelle, au monogramme *M.M.M.* dans le cabinet particulier de la victime. Ce scandale obligea Miss Minter à quitter l'écran, et l'on suspendit la mise en circulation des films de Mabel Normand.



MABEL NORMAND : LE COUP DE GRACE

Pour celle-ci, le coup de grâce vint une année plus tard, à l'époque où elle vivait avec Edna Purviance. Un soir, sans avertissement ni raison apparente, le chauffeur de Mabel tua un des convives masculins d'Edna d'une balle de revolver. Après le procès, Mabel dut abandonner l'écran à son tour. On ne parla jamais plus de la grande vedette des « Keystone Comedies » dans les milieux du cinéma. Elle mourut en février 1930, dans la solitude et l'oubli. En 1935, ses bijoux, ses bibelots et deux de ses dents en or furent mis à prix dans une vente aux enchères.

PARADIS ARTIFICIELS

Se fondant sur les révélations concernant les stupéfiants dans l'affaire Taylor, les journaux insinuèrent que bon nombre des vedettes les plus célèbres étaient des « camés » et la mort du jeune premier Wallace Reid, en 1923 également, dans une clinique de désintoxication, sembla confirmer ces rumeurs. Dorothy Davenport, la femme de Reid, résolut de venger la mort de son mari et livra à la police le nom de tous ceux qui avaient pris part avec lui à des débauches de stupéfiants, et qui étaient responsables à ses yeux de la mort de Wallace. Conséquemment, un certain nombre de personnalités hollywoodiennes s'éclipsèrent. Quand Reid mourut, sa femme fit la déclaration suivante à la presse : « *Il était guéri, mais irrémédiablement miné physiquement. Seul un retour à la drogue sous contrôle médical aurait pu le sauver. Il a refusé.* » Plus tard, Dorothy Davenport entreprit une « croisade » contre la drogue et, à l'aide de films et de conférences, en dénonça les dangers à travers les Etats-Unis.

C'est pour une raison analogue à celle de Reid que Jack Pickford fut hospitalisé et c'est l'abus d'opium et de cocaïne qui contribua, dit-on, à la mort prématurée, en 1926, à l'âge de vingt-six ans, de la splendide « vamp » aux cheveux fauves Barbara La Marr, une des « Déesses Flamboyantes » des années 20, qui se vantait de ne jamais sacrifier au sommeil plus de deux heures sur vingt-quatre. Dans sa brève existence, elle tourna une douzaine de films et eut six maris.

En dépit de l'inquiétude croissante de l'industrie cinématographique et de l'intronisation de Will. H. Hays comme « Tzar du Cinéma », par souci d'un semblant au moins de respectabilité, l'atmosphère extravagante d'Hollywood resta la même pendant « l'Age d'Or » des années 20. Les Nouveaux Dieux semblaient décidés à vivre fougueusement et vécurent leur propre légende jusqu'à une fin souvent cruelle ,dans un beau mouvement de défi à l'ennui de la vie. Dans l'outrance de ces Dieux de l'Age du Jazz, il faut voir une réaction amère et caractéristique de l'époque poussée jusqu'au sublime. Le Hollywood des années 1920 à 1930 fut celui du luxe étourdissant, des Hispano-Suiza et des salles



BARBARA LA MARR...

...DEUX HEURES SUR VINGT-QUATRE

de bain plaquées-or, des « wild parties » rythmées aux saxophones des boudoirs turcs arrosés de Shalimar, des lits capitonnés en peau de léopard, des draps de soie noire chauffés à blanc par des liaisons en série, des alcools clandestins, et de tous les paradis artificiels.

LA MORT DE THOMAS H. INCE

En 1924, Charlie Chaplin, la plus grande idole de l'époque, fut à son tour la proie du Scandale, à l'occasion de son mariage avec une beauté de 16 ans, Lita Grey, dont il eut par la suite deux garçons. Ce mariage fit ricaner l'Amérique entière — une jeune fille de 16 ans en ces temps-là n'était guère plus qu'une enfant — et l'on fit beaucoup de plaisanteries sur Chaplin « terreur des berceaux ». En 1926, Lita demanda le divorce. La demande alléguait l'infidélité et décrivait avec un grand luxe de détails plusieurs des escapades amoureuses de Charlot. Ce document était d'une lecture si appétissante qu'il se vendit sous le manteau à un grand nombre d'exemplaires à travers le pays (dix dollars la copie).

La même année un autre scandale — un vrai, celui-là — passa complètement inaperçu de la presse et du public : l'envoi à la fonte des milliers de kilomètres de pellicule constituant la copie négative originale de *Greed* de Stroheim. Cette initiative fut prise par le « boss » de la Metro-Goldwyn-Mayer, Louis B. Mayer, agissant sur les conseils du « wonder-boy » Irving Thalberg, ennemi mortel de « Von », qui avait récemment quitté Universal pour la Metro, donnant un bel exemple de vengeance contre une œuvre que l'on considérait comme un outrage au fameux « picture-sense » hollywoodien.

1924 est aussi l'année du plus grand scandale dans toute l'histoire de Hollywood, et bien que le public n'ait jamais su le premier mot de la vérité, une légende s'est formée qui court de bouche en oreille.

Vers le milieu du mois de novembre de cette année-là, certaines des personnalités les plus en vue de l'époque, au nombre desquelles la fameuse romancière américaine Elinor Glyn, auteur du « best-seller » polisson *It*, le Docteur Daniel Carson Goodman, célèbre pour ses traitements de « ragaillardissement » aux glandes de singe, ainsi que les personnages les plus marquants du Tout-Hollywood, Charlie Chaplin, Seena Owen (Grande Prêtresse de Babylone dans *Intolérance* et plus tard l'inoubliable Reine Folle de *Queen Kelly*), et le grand metteur en scène et producteur Thomas H. Ince, « père du Western », auteur de *La Colère des Dieux*, *Civilisation* et *Une tragédie à bord*, pionnier des Temps Héroïques du Cinéma, avaient été invités à une croisière au large des côtes californiennes à bord de son somptueux yacht l'ONEIDA, par William Randolph Hearst, le roi de la presse américaine et l'une des puissances du pays.



INCE : MORT POUR CHAPLIN

Il est à peine besoin de préciser que l'hôtesse, au cours de cette croisière, fut l'inséparable compagne de Hearst, la blonde actrice Marion Davies, pour les beaux yeux de laquelle il s'était activement occupé de production cinématographique, allant jusqu'à bâtir un nouveau studio à son intention, la Cosmopolitan Pictures, pour la lancer.

La croisière se signala par la prodigalité de Hearst, qui comme à son habitude, fit les choses magnifiquement : il y avait à bord un orchestre de jazz réputé, un bataillon de cuisiniers français, et un stock illimité du meilleur champagne et de véritable whisky, en dépit de la prohibition et bien que Hearst détestât lui-même l'alcool et ne bût que de l'eau minérale.

Ce n'était un secret pour personne que Hearst faisait preuve d'une jalousie maladive à l'égard de Marion, sa protégée, et comme, à mesure que passaient les jours de croisière, les convives abandonnaient les attitudes guindées de la vie sociale pour une familiarité joyeuse, personne ne put s'empêcher de remarquer les attentions de Charlot — dont la galanterie envers le sexe faible était mondialement connue — pour la favorite de Hearst — et l'hôte lui-même, vieillard névrosé et obsédé, en premier lieu. La nuit du 19 novembre, dans l'obscurité du pont, Hearst crut voir Marion et Charlot dans une position compromettante. Il sortit son revolver à la crosse sertie de diamants (il ne s'en séparait jamais) et tira. Thomas H. Ince s'écroula sur le pont, tué net. Ainsi prit fin, avec un coup de feu dans la nuit, la carrière de l'un des génies du cinéma américain. Mais la balle était destinée à un autre génie : Charles Spencer Chaplin.

Pendant que Hearst constatait son erreur et que Marion, qui avait bu plus que de mesure, trouvait plus diplomatique de s'évanouir, une silhouette se détacha de l'ombre d'un canot de sauvetage. Le meurtre avait eu un témoin, une « voyeuse », qui avait épié les ébats du couple. C'était une jeune femme, scénariste des studios de la Cosmopolitan, qui avait écrit quelques sujets de film pour Marion Davies, et gagné de cette façon la faveur de Hearst. Elle s'appelait Louella Parsons. Hearst acheta son silence en lui attribuant, *à vie*, le rôle de correspondant à Hollywood de tous les journaux qu'il dirigeait,



...A VIE



VALENTINO : POWDER-PUFF ?

position qu'elle occupe toujours. Il obtint aussi le silence de la veuve d'Ince, moyennant une somme fabuleuse (3).

Le lendemain les journaux américains, à commencer par ceux de la chaîne Hearst, publiaient en première page une notice nécrologique : le grand metteur en scène de cinéma, Thomas Harper Ince, avait été brutalement emporté par une « crise aiguë d'indigestion », à la suite d'un repas trop copieux. Toutes les Histoires du Cinéma importantes ont adopté cette version de la « mort par indigestion » (4). Il va sans dire que dans les studios les langues allaient bon train au sujet de la malchanceuse croisière de l'ONEIDA. Certains disaient qu'Ince avait été abattu ; d'autres prétendaient qu'il avait bu par mégarde un cocktail empoisonné destiné à Chaplin. Mais telle était la peur qu'inspirait à Hollywood le grand seigneur de la presse Hearst — il avait déjà plus d'une carrière brisée à son compte — que le secret ne fut jamais dévoilé, du moins au grand public.

On devait apprendre par la suite qu'Ince, la victime de cette tragédie, avait lui aussi son petit scandale privé : grâce aux sommes folles que lui avaient rapportées ses productions multiples et très populaires, il s'était fait construire une immense maison, un véritable « showplace » où les grands de l'écran étaient souvent invités à passer des week-ends fastueux. Ce qu'ignoraient ses hôtes célèbres c'est que ce château comportait une galerie secrète qui courait au-dessus des chambres d'invités, dûment équipée de minuscules judas, pour l'unique délectation du maître de maison, qui seul possédait la clef qui y donnait accès. Mais à Hollywood, comme par hasard, les secrets ne le sont pas bien longtemps.

Il est probable que Griffith, qui n'était pas tout à fait des amis d'Ince, mais qui partageait néanmoins le secret de sa maison, s'est inspiré de celle-ci dans son film *One Exciting Night* où l'on voit une fausse demeure hantée, avec l'attirail classique de panneaux à glissière, de portes secrètes et de tableaux percés de judas. Soyons certains qu'il y eut plus d'une nuit *exciting* au château d'Ince.

VALENTINO

En 1926, Rudolph Valentino, dieu basané de millions de rêveurs, mourut subitement à 31 ans, en pleine gloire, et aux manifestations de douleur hystérique qu'engendra à travers le pays la nouvelle de sa mort, se mêlèrent des rumeurs d'un scandale étouffé : qu'il n'était pas mort d'une péritonite, mais avait été abattu par une femme bien connue dans la haute société new yorkaise ; qu'il était syphilitique et que la mort était survenue brutalement quand la maladie avait atteint le cerveau. Pendant les dernières années de sa vie, les journaux avaient commencé d'attaquer Valentino, le traitant de « powder-puff » — (houppe à poudre) — ce qui revenait dans le jargon de l'époque à mettre en doute sa virilité. C'était son goût bien connu pour les parfums capiteux, les bijoux en or, et son extrême coquetterie qui avaient suggéré ces attaques, ainsi que la révélation, pendant qu'il était en instance de divorce avec Natacha Rambova, que leur mariage

(3) Pas assez cependant, pour mettre Madame Ince définitivement à l'abri de toute difficulté financière : elle est actuellement chauffeur de taxi à Hollywood.

(4) Voici la version dans **Histoire du Cinéma Américain**, par René Jeanne et Charles Ford (p. 188) : « En novembre 1924, Thomas H. Ince mourut, stupidement, d'une indigestion » et une version qui apportait des précisions tout autres dans **Thomas H. Ince, Maître du Cinéma**, par Jean Mitry (Bulletin International de Recherches Historiques Cinématographiques, p. 34) : « Il mourut à la suite d'un accident demeuré longtemps mystérieux après une croisière à bord de son yacht l'« *Edris* », *le 14 août 1924* ».

avait été blanc. Ces insinuations blessèrent profondément Valentino, et le trouble où elles jetèrent sa nature sensible le rendit encore plus ombrageux. Quelques jours avant sa mort, en proie à des souffrances terribles qu'il endurait stoïquement, il demanda aux amis qui le veillaient dans un hôpital new yorkais : « *Eh bien, est-ce que je me conduis comme un powder-puff ?* »

FILMEES A HUIT CLOS

Une autre question qui donna lieu, à l'époque, à bien des conjectures personnelles dans les studios, et à des conjectures publiques et franchement scandaleuses dans le journal illustré du dimanche de Hearst : *The American Weekly,* fut de savoir *ce qui se passait exactement* pendant le tournage des fameuses « scènes de bordel, d'orgie et de débauche » des derniers films de Stroheim, *La Veuve Joyeuse, La Marche Nuptiale* et *Queen Kelly*. Conjectures infinies puisque ces séquences étaient toujours filmées à « huis clos » sur un plateau bien gardé. Au moins savait-on qu'on y servait du champagne et du caviar véritables, que les prises de vues continuaient parfois sans interruption pendant vingt heures, et que les figurants de Stroheim, triés sur le volet, sortaient de là la mine défaite et les yeux cernés ; certaines des femmes portaient des marques de coups de fouets ou de morsures, et étaient à deux doigts de la crise nerveuse. Ces figurants étaient tenus de garder le silence sous peine de renvoi immédiat, et comme la prime pour le travail supplémentaire était substantielle, ils observaient la règle.

Comme seuls quelques privilégiés voyaient le métrage intégral — il y avait invariablement des grandes coupures dans la version « commerciale » — chacun pouvait imaginer ce qu'il voulait : que ce qu'épiaient les « voyeurs et voyeuses » dans les scènes de lupanar de *La Marche Nuptiale* en valait *effectivement* la peine, que Stroheim avait fait venir de Vienne une authentique « dresseuse d'hommes » expérimentée, etc.



SUR UN PLATEAU BIEN GARDE



LUCILE LE SUEUR ALIAS JOAN CRAWFORD : « WILD PARTIES » RYTHMEES AUX SEXOPHONES

Vers 1930, on entendit parler à Hollywood de l'existence d'un « bout à bout » de ces scènes orgiaques, qu'un assistant monteur entreprenant et « maniaque » avait réunies en une épopée de deux heures intitulée *La Nuit Viennoise.* On ajoutait qu'il projetait parfois ce film, sorti en cachette des laboratoires du studio, devant des amis, en séance privée, en même temps qu'une série ancienne de courts métrages légers interprétés par une certaine Mlle Lucile Le Sueur, mieux connue sous le nom de Miss Joan Crawford. Mais en 1938, ces séances passionnantes prirent brutalement fin : un soir, au cours d'une de ces présentations exclusives, une étincelle jaillit du projecteur, qui était d'un modèle plutôt ancien, et l'ingénieux monteur, sa maison et sa cinémathèque privée, avec *La Nuit Viennoise* et les manifestations précoces du talent de Miss Crawford, se volatilisèrent en l'espace de quelques minutes dans une grande fournaise de flammes et de fumée jaunâtre.

LA FIN DE BABYLONE

Le caractère piquant ou sensationnel des différents scandales hollywoodiens des années 1920 stimula énormément la vente des journaux « d'échos » — les « feuilles à scandales », pour employer le jargon de l'époque — préfigurant le succès d'un *Confidential* trente ans plus tard. Pendant quelques années, on n'entendit plus parler que des « soirées folles » et des « orgies » de Hollywood — qu'elles se soient déroulées sur le plateau ou autre part — et de tout ce que l'on pouvait inventer à ce sujet. Le public, aussi friand de sensations que l'est aujourd'hui celui de *Confidential,* en redemanda, et les échotiers, parmi lesquelles la nouvelle « commère » Louella O. Parsons, la « voyeuse » de l'ONEIDA, s'empressèrent de le satisfaire.

A les en croire, il n'y avait pas, au monde, d'endroit plus infâme qu'Hollywood, une nouvelle Babylone flanquée de Sodome et Gomorrhe pour faubourgs. Là, des actrices splendides et sans âme volaient d'orgie en orgie au bras de mâles d'une beauté tragique, dans un monde hanté par la Drogue, le Suicide et le Meurtre. Et dans l'univers mauve et écarlate des faubourgs, il se consommait, assurait-on, des péchés plus étranges que le flirt et l'adultère.

Il faut dire que dès la fondation de la capitale du cinéma, des personnages louches ou bizarres de toute espèce s'étaient abattus sur Hollywood comme une nuée d'insectes attirés par une lueur brillante : gangsters à la petite semaine, contrebandiers de l'alcool et trafiquants de stupéfiants, escrocs, maîtres chanteurs et petits jésus, astrologues, médiums, « guérisseurs », « analystes des troubles mentaux » (déjà !), tous les parasites humains imaginables se fixèrent comme des lamproies sur le corps du requin.

Sans oublier, bien sûr, une foule de prostituées d'âge, de taille, de couleur et de talents divers, en une véritable « ruée vers l'or », qui déclaraient toujours à la vigilante police des mœurs, lors des rafles, qu'elles étaient dès « actrices de cinéma ». Aussi bien les journaux ne demandaient-ils pas mieux que de publier des morceaux de choix du genre « Trois Belles Actrices Hollywodiennes Surprises dans un Nid d'Amour », et comme on taisait, par pudeur, le nom de ces « actrices », mais précisait « deux brunes et une rousse ravissantes », le public pouvait s'imaginer à son aise qu'il s'agissait de Bebe Daniels, Nita Naldi et Clara Bow.

Le scandale, la calomnie, les manchettes sensationnelles — tout l'arsenal du journalisme « à la Hearst » et de ses imitateurs — firent leur effet. Peu à peu, ce qu'il y avait de décent aux Etats-Unis, aiguillonné par des associations féminines, des groupes religieux, des ligues puritaines, apprit à frémir au seul nom de Hollywood, et les producteurs et directeurs de studios décidèrent qu'il était grand temps de mettre un peu d'ordre chez eux. Les relations entre Hollywood et le public américain étaient tendues. Prêtres, pasteurs et politiciens flétrissaient l'infâmie de cette industrie et de ses représentants; Hollywood fut calomnié et traîné dans toutes les boues.

Telle fut la tornade de scandales qui ravagea le Hollywood de l'Age d'Or : une campagne délibérée de calomnie et d'exagération, menée par la presse populaire, reprise et amplifiée sous une forme plus pornographique et « up-to-date » par les éditeurs des revues à scandales, *Confidential* et compagnie.

Et puis, un beau jour, vers la fin de l'année 1929, alors qu'Hollywood s'intéressait à un nouveau jouet : le microphone, le Désastre eut lieu — le « Crash » — et une ère prit fin. Il n'y aurait plus place désormais pour l'Illusion.

Décrivant l'atmosphère du Hollywood des années 20, Maë Murray m'a confié un jour : « *On aurait dit une libellule, suspendue au-dessus d'un étang : on la croirait immobile; mais ses ailes en réalité, vibraient au point d'être invisibles...* »

Un beau jour, donc, de cette année-là, les dieux de l'Age d'Or s'élevaient dans un ciel limpide, sur des ailes invisibles, vers la gloire cruelle du soleil, quand le soleil éclata et, nouveaux Icares, ils tombèrent, tandis qu'une pluie de feu vengeresse s'abattait sur leur fière cité. Et ce qui en resta avait le goût de la cendre.

Le rêve resplendissant de silence, le Hollywood grandiose et mythique de 1920 venait de s'abîmer, dans le tintamarre des haut-parleurs et le tumulte de la crise économique.

Kenneth ANGER.

(*A suivre.*)


CLARA BOW : SURPRISE DANS UN NID D'AMOUR



EISENSTEIN VU PAR MARIE SETON



Eisenstein au Mexique

compte-rendu de Jacques Doniol-Valcroze

Plus grand que les plus grands, Chaplin, Griffith, Murnau, Dreyer, qu'il surpasse par le mystère d'un style inégalé et la richesse d'une pensée dont le caractère encyclopédique tout autant que la profondeur laissent muet d'admiration, tel apparaît aujourd'hui Sergeï Mikhaïlovitch Eisenstein.

On a beaucoup écrit sur lui et, parmi les ouvrages récents, nous avons analysé celui de Jean Mitry dans notre n° 59 de mai 1956 : il faut également signaler l'étude — admirablement illustrée — que vient de publier la cinémathèque yougoslave ; aucun pourtant ne saurait égaler en intérêt et en importance celui de Marie Seton, « Eisenstein » (Editions du Seuil), traduit par Louis Lanoix et Jean Quéval (1) de la version publiée à Londres en 1952 par The Bodley Head sous le titre : « Sergeï M. Eisenstein, a biography ».

Marie Seton a fondé son témoignage à la fois sur une connaissance aigüe et affectueuse de l'homme et sur une prodigieuse érudition concernant toutes les périodes de sa vie et de son œuvre. Son livre se lit comme un roman et constitue une somme capitale sur

(1) La traduction est dans l'ensemble excellente en dépit de quelques lourdeurs de style peut être imputables à l'original. Etonnons-nous, cependant, de voir orthographier à plusieurs reprises le *nom de Jean George Auriol de la manière qu'il détestait le plus, erreur d'autant plus* inexcusable que Marie Seton et Quéval ont tous deux bien connu Jean George et que l'orthographe qu'il avait choisie était « à l'anglaise ».

une grande expérience cinématographique dans le contexte du développement d'un art nouveau et de la société révolutionnaire russe depuis 1917. L'analyse psychologique et esthétique s'y confond sans cesse avec l'étude historique. La douloureuse et triomphante destinée d'Eisenstein y croise, sans jamais l'épouser, celle d'un peuple en pleine évolution qui, après le *Potemkine,* fut toujours dépassé par le message qui aboutit au prodigieux *Ivan.*

Du cirque à Vinci et à l'armée rouge.

En suivant pas à pas la relation de Marie Seton, nous allons tenter d'en dégager les grandes lignes. Eisenstein naquit à Riga, le 23 janvier 1898 d'un père, Mikhaïl, d'origine juive, et d'une mère, Julia, de la bonne société russe. Depuis 1885 les Juifs étaient mal vus dans l'empire des Tzars, mais il arrivait que ceux qui renonçaient officiellement au judaïsme fussent considérés comme des citoyens normaux et puissent s'unir à des chrétiennes du « monde ». Ce fut le cas du père d'Eisenstein, d'ascendance allemande et ingénieur réputé. Marie Seton précise : « *De nombreux Juifs convertis demeuraient secrètement fidèles à la foi ancestrale ; mais Mikhaïl Eisenstein, lui, était libéré de cette influence, et son fils grandit dans une atmosphère de prospérité cosmopolite où la religion et la tradition juives n'entraient pour rien.* » Eisenstein fut toute sa vie obsédé par les problèmes religieux, balançant entre sa condamnation de l'Eglise et sa fascination par la figure du Christ, mais la part juive de son ascendance ne sembla jamais jouer de rôle pour lui. Une seule fois, en 1942, il prit la parole en tant que juif : dans un court métrage intitulé *Aux Juifs du monde* où il apparaissait après Ilya Ehrenbourg et l'acteur Mickoels du Théâtre Yiddish de Moscou.

Le jeune Eisenstein fut complètement incompris par ses parents. Son père, solide et bon vivant, était étranger à cette nature délicate et hypersensible. Sa mère, objet de son adoration juvénile, se révéla rapidement d'une grande cruauté mentale à son égard. Elle fut la première grande faille de son existence, provoquant en lui un sentiment de haine doublé d'un complexe de culpabilité ; ce problème insoluble le tourmenta jusqu'en 1946 où elle mourut sans avois jamais cessé de le harceler, de le critiquer, de le méconnaître et de l'importuner de sa présence. De plus ses parents, hostiles à la révolution, prirent rapidement aux yeux du jeune Eisenstein la figure d' « ennemis de classe ». Son père après la défaite des armées blanches, s'enfuit en Allemagne et sa mère, après un long séjour en France, ne s'incorpora jamais, à son retour en Russie, à la nouvelle société dont elle condamnait les principes. L'amour maternel refusé, Eisenstein le trouva auprès de sa nourrice Totya Pacha, solide campagnarde pleine de bon sens, qui s'occupa de lui jusqu'à sa mort, deux ans avant celle d'Eisenstein.

Sa première grande émotion lui vint du cirque où Totya l'avait conduit à Saint-Pétersbourg. Double choc. Affectif : il identifia son aspect physique (grosse tête, torse large et petites jambes) à celui des clowns et cette identification le poursuivit toute la vie. On la retrouve dans son comportement très souvent bouffon et provocant, sa façon de s'habiller et de se coiffer, hérissant ses cheveux au sommet et de chaque côté d'un crâne très vite dégarni. Artistique : le cirque lui révèle le spectacle, les clowns, et partant, les « types » dont il allait faire une de ses grandes théories.

En 1914 il est à Saint-Pétersbourg avec son père, inscrit à l'école des Travaux Publics où il opte pour la section architecture. Quand l'orage éclate, il s'intéresse surtout à la Commedia dell'Arte et les premiers jours de la révolution de Février le laissent indifférent. Il vient de se découvrir une nouvelle identification : Vinci, non seulement le peintre mais encore l'ingénieur, l'architecte, l'anatomiste, le physicien. Comme lui, il désire tout connaître, tout lire, tout voir et alors commence la conquête d'une culture qui deviendra gigantesque et qu'il ne cessera jamais d'enrichir.

Une étude de Freud sur Vinci lui révèle le célèbre docteur et il décide d'aller à Vienne pour suivre ses cours. Mais octobre 17 arrive et change ses plans. A cette deuxième phase de la révolution il assiste en spectateur attentif et, plus tard, le souvenir de ces journées lui servira dans le *Cuirassé Potemkine* et dans *Octobre,* pour en ressusciter le climat. Il a dix-neuf ans. La révolution semble se stabiliser, il reprend ses études ; mais l'intervention étrangère remet en cause le nouveau régime et la guerre civile reprend. Avec ses camarades de l'Université il s'engage, en 1918, dans l'Armée Rouge. Ses dons de caricaturiste ayant été remarqués, il est envoyé comme affichiste sur le front de Minsk. Là il rencontre un ancien professeur de japonais et se passionne pour le théâtre kabuki. Démobilisé, il se retrouve à Moscou complètement isolé. C'est alors qu'il retrouve un ami d'enfance, Maxime Schtraukh. Ensemble ils vont voir Valeri Pletnyov, directeur du théâtre *Proletkult,* qui les engage sur le champ, l'un comme acteur, l'autre comme décorateur. La carrière artistique d'Eisenstein commence.

Premières expériences.

Au *Proletkult,* une des multiples manifestations du tourbillon d'idées artistiques de la jeune « nouvelle classe », Eisenstein s'imposa rapidement comme un metteur en scène d'une rare personnalité. Ses mises en scène et ses décors du *Mexicain* de Jack London, de *Sa Majesté la Faim,* de *Macbeth,* témoignent des recherches de l'avant-garde de cette époque ; il y ajoute son goût personnel du cirque, de la Commedia dell'arte et du kabuki. Il travailla ensuite avec Meyerhold. C'est à cette époque qu'il rencontre Gregori Alexandrov qui devait jouer un rôle considérable dans son existence et dont il envia toujours le charme physique, l'aisance et le pouvoir de séduction. Personnalité déjà trop envahissante pour collaborer sans gêne avec Meyerhold, il revient au *Proletkult* où il fonde avec Schtraukh et Alexandrov le « théâtre acrobatique » qu'il illustre par une pièce d'Ostrovsky, *Un homme sage,* abolissant les dispositions traditionnelles du théâtre à l'italienne, plaçant la scène comme dans un cirque et faisant faire aux acteurs mille acrobaties pour exprimer leurs sentiments. Il publie alors son premier essai théorique dans la revue *Lef* (1923). Puis c'est *Ecoute, Moscou* et enfin *Masque à gaz* joué dans une vraie usine. C'est là qu'il découvre l'impossibilité d'arriver, par le théâtre, à la forme de réalisme qu'il recherche. Il se tourne vers le cinéma et le hasard met sur sa route Edouard Tissé, opérateur déjà connu et qui sera, jusqu'à *Ivan le Terrible,* son plus précieux collaborateur. C'est ainsi, avec Schtraukh, Alexandrov et divers autres acteurs du *Proletkult,* qu'il tourne son premier film *Grève* (1924) où l'on retrouve déjà l'essence de ses théories du montage et des « types ». Un grand cinéaste est né. Le film, mal compris à Moscou, obtient cependant un prix à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris et le nom de Sergeï Eisenstein commence d'être connu hors des frontières de l'U.R.S.S.

Du triomphe à la malédiction.

Il est impossible bien entendu dans ce bref compte rendu, d'évoquer dans le détail toutes les étapes de la carrière d'Eisenstein. D'ailleurs qui n'en connaît les principales ? 1925 : *Le Cuirassé Potemkine,* révélation et triomphe ; 1927 : *Octobre,* fraîchement accueilli et jugé trop formaliste ; 1929 : *La Ligne générale,* sommet de la première période d'Eisenstein. Il est désormais mondialement célèbre et reconnu comme un « grand ». Il part pour l'étranger, l'Allemagne, la Hollande, la France, la Suisse (Congrès de la Sarraz 1929), l'Angleterre et enfin les Etats-Unis, engagé par la Paramount. Les difficultés commencent. Entre lui et une grande compagnie l'accord était impossible. Tous les projets échouèrent. Le plus poussé fut *Une tragédie américaine* de Théodore Dreiser qui pourtant connaissait Eisenstein et approuvait entièrement son adaptation.

Il avait toujours rêvé de faire un film sur le Mexique et c'est sans regret qu'il quitte Hollywood et se lance dans l'aventure la plus douloureuse de son existence. L'écrivain Upton Sinclair accepte de financer *Que Viva Mexico !* De 1930 à 1932 il tourne des milliers de mètres de pellicule, une gigantesque fresque sur le Mexique, une prodigieuse variation sur la vie et la mort, le passé et l'avenir, le Christ et la Révolution. A la mi-janvier 1932 alors qu'il allait commencer le dernier épisode, *Soldadera,* Upton Sinclair fait arrêter le tournage du film et confisque la pellicule. Depuis longtemps les choses allaient mal avec la « production ». Emporté par son génie créateur, Eisenstein avait laissé se développer de multiples malentendus. Le dossier de *Que viva Mexico* est trop compliqué et trop long pour être évoqué ici. Eisenstein avait peut-être des torts mais c'était des torts de détails. Upton Sinclair, sa femme et son entourage, porteront irrévocablement devant l'histoire la responsabilité de n'avoir pas compris un homme génial et privé la postérité d'un ouvrage monumental dont les quelques fragments montés font éclater une beauté unique et entrevoir le chef-d'œuvre qu'eût été le film terminé. Puis c'est le retour en Russie. A trente-quatre ans, Eisenstein est comme un homme brisé. Il s'absorbe dans ses recherches, ses écrits et ses cours aux jeunes étudiants de l'Institut du Cinéma. Il a des projets, dont *Majesté Noire* avec Paul Robeson, mais rien n'aboutit et, brusquement, en 1935, c'est la mise en accusation au congrès qui célèbre le quinzième anniversaire du cinéma soviétique. Eisenstein est président du congrès, mais les orateurs défilent qui le jugent et le condamnent. Avec plus ou moins de réserves admiratives, ses pairs et ses collègues lui donnent un solennel avertissement : « tu es un grand cinéaste, Sergeï, mais tes recherches ésotériques t'ont éloigné de la vie de tes camarades, tu dois faire un nouveau film... ou te démettre. » Eisenstein répond, apparemment impassible. Il se justifie avec trop de hauteur pour convaincre. Le nouveau directeur du cinéma russe, Boris Choumiatsky, le déteste (son prédécesseur Zounacharsky le tolérait sans le comprendre). C'est dans une atmosphère de méfiance qu'il tourne *Le Pré de Besjine* (1936-37) son premier film parlant, auquel il se donna tout entier. Mais



Le Cuirassé Potemkine

la malédiction qui avait pesé sur *Que viva Mexico !* le poursuivait et cette nouvelle œuvre, admirable, d'après les rares personnes qui virent le premier montage, ne vit jamais le jour.

De la malédiction au succès.

Le 17 mars 1937, alors qu'il ne restait plus que trois ou quatre semaines pour que fût achevé le montage définitif après deux ans d'un travail acharné. Choumiatsky arrêta net la production et publia un article dans *la Pravda* où il dénonçait les « erreurs » du film, pour lequel avait été dépensé plus de deux millions de roubles. Quelles « erreurs » ? Toujours la même chanson : « *Dangereux exercice formaliste* », « *confusion idéologique* », « *donquichottisme intellectuel* »... etc. Le scénario, situé dans une ferme collective, contait l'histoire d'un père qui en arrivait à tuer son fils, un jeune pionnier, pour s'opposer au nouveau système. « *La conception du film,* écrivait Choumiatsky, *est fondée, non sur les manifestations de la lutte de classe, mais sur le conflit des forces élémentaires de la nature, sur une lutte entre le « bien » et le « mal »*. Eisenstein s'en était, disait-il, remis à « *une métaphore sur le caractère centrifuge des forces élémentaires déchaînées.* » (sic).

Eisenstein essaya de se défendre et d'abord de contester le droit de Choumiatsky d'interdire son film. Il demanda que ses confrères fussent faits juges et une conférence de trois jours eut lieu... mais pas un ne se leva pour le défendre. Alors il s'inclina. Il avait été habitué à accepter la critique, il était un communiste sincère et discipliné, il ne renia pas ses conceptions artistiques mais il reconnut le bien-fondé des critiques dans une longue déclaration officielle publiée dans le numéro 8 de « Littérature internationale ». Marie Seton nous la donne *in extenso*. Ce texte est des plus intéressants. Il a pu à l'époque scandaliser certains Occidentaux qui y voyaient le grand Eisenstein, leur idole, faire une autocritique humiliante et s'accuser de tous les péchés de la terre. A la relire de plus près, on s'aperçoit que, outre l'acte volontaire de discipline qu'il représentait pour Eisenstein, parfaitement conscient de travailler à une hauteur où le contact avec les masses était presque impossible, il est surtout une analyse claire et lucide de son œuvre ; il y démontre lui-même que si cette œuvre et ses méthodes sont jugées à la seule aune de la ligne artistique officielle de l'heure, elle se révèle en effet légitimement critiquable. Au fond il n'en dit pas plus et, si l'on sait lire entre les lignes, il suffit d'interverser les facteurs, c'est-à-dire de changer l'étalon de jugement pour y découvrir une sereine justification de son art. On crut à tort à cette époque qu'Eisenstein était en disgrâce, qu'il risquait la prison, voire d'être « liquidé ». Marie Seton, qui pourtant eut à souffrir cruellement de ces incidents, rétablit

fermement la vérité historique. *Malgré les critiques du XVe congrès, malgré l'interdiction du Pré de Besjine*, malgré, plus tard, les réserves faites au sujet de la deuxième partie d'*Ivan le Terrible*, Eisenstein ne fut jamais l'objet de critiques ou de mesures *politiques*, sa vie ou sa liberté ne furent jamais en danger et même dans les plus mauvaises périodes, il fut toujours considéré officiellement comme un des grands cinéastes soviétiques. D'ailleurs il conserva toujours sa chaire de professeur à l'Institut du Cinéma de Moscou où il était adoré de ses étudiants. En fait c'est plus de ses propres confrères, jaloux de son génie et *hermétiques à sa déroutante personnalité*, et des dirigeants administratifs de la profession que des responsables gouvernementaux qu'il eut à souffrir. A cet égard il est paradoxal de constater que Boris Choumiatsky qui avait pris sur lui de détruire *Le Pré de Besjine* (aussi impitoyablement qu'Upton Sinclair avait détruit *Que Viva Mexico !* cinq ans auparavant) et fut approuvé assez lâchement par les confrères d'Eisenstein, devait, moins d'un an plus tard, perdre son poste et être accusé d'avoir saboté l'Industrie du Film.

La situation d'Eisenstein n'en était pas moins profondément tragique. Depuis la sortie de *La Ligne générale* en 1929, pas un mètre de pellicule de lui n'avait vu le jour. Le travail de huit années, huit années emplies d'une activité créatrice gigantesque et pendant lesquelles des milliers et des milliers d'images avaient été tournées pour *Que Viva Mexico !* et *Le Pré de Besjine*, aboutissait au néant et au désaveu.

Il semble pourtant qu'Eisenstein fut moins affecté après ce nouvel échec qu'après la catastrophe mexicaine. Il est prouvé aussi maintenant que le parti, et plus particulièrement Staline, vinrent à son secours. Condamné au printemps, Eisenstein était remis en selle à l'automne où il commençait *Alexandre Newski*, avec à sa disposition les moyens les plus étendus.

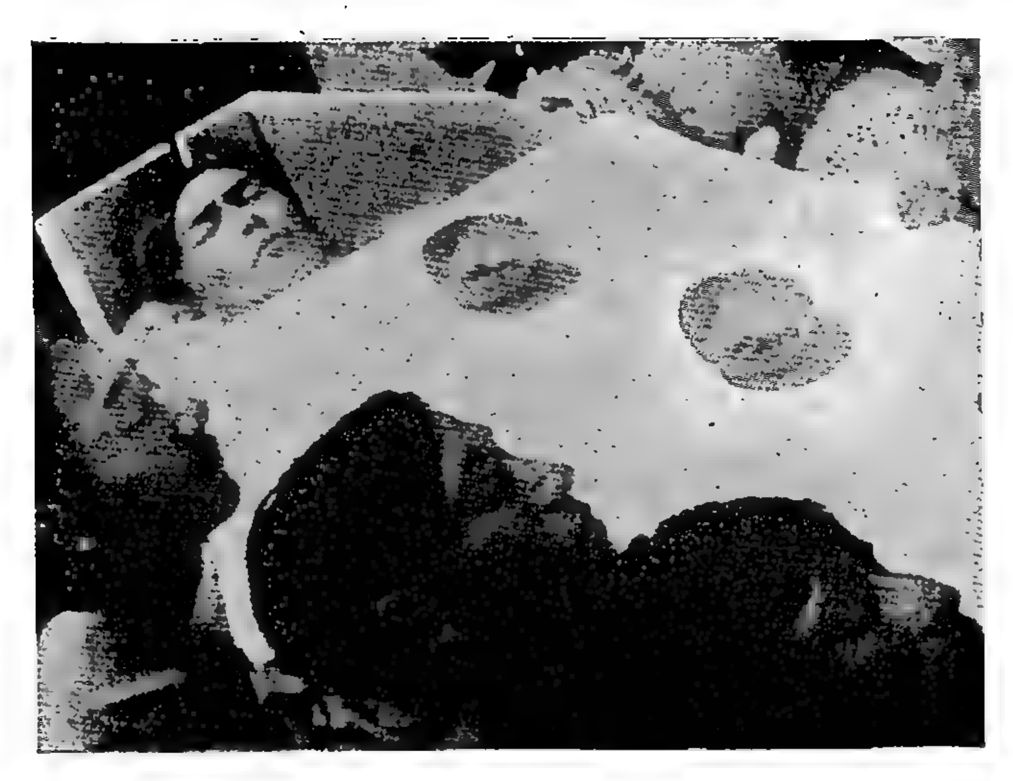
Alexandre, Ivan et la Mort.

Alexandre Newski répondait à un souci d'actualité. Devant la menace nazie les dirigeants soviétiques voulaient réveiller le patriotisme des masses russes. C'était la simple histoire de la lutte menée au XIIIe siècle par le prince Alexandre Newski contre les chevaliers de *l'ordre teutonique*, et de la victoire des Russes sur le lac Peïpous. Le film, achevé en un an, fut présenté le 23 novembre 1938. Ce fut un triomphe. Eisenstein comblé d'honneurs, de décorations, fut nommé « producteur et principal directeur artistique » de la *Mosfilm*. Impassible, impénétrable, il accepta ce retour de la fortune avec la même sérénité qui lui avait permis de supporter l'échec. *Newski*, quoique dépourvu des complexités intellectuelles de ses autres films, n'en est pas moins une grande œuvre. C'est certainement le film le plus « achevé » de son auteur, même par rapport à *Ivan*, non pas parce que ce dernier est matériellement « inachevé », mais parce qu'on ignore ce qu'en aurait été l'équilibre définitif. Officiellement Eisenstein avait été quelque peu et très amicalement « surveillé ». Un nouveau scénariste Piotr Pavlenko, un coréalisateur, Vassiliev, et une « conseillère » l'actrice Elena Telecheva, étaient censés veiller à ce qu'il ne s'écarte pas de la ligne thématique décidée. En fait, Eiisenstein ne fut pas gêné par ces « conseils ». *Newski* lui permettait de réaliser par la bande un rêve de sa jeunesse : la mise en scène des Niebelungen. En même temps « Le Paradis perdu » de Milton lui revint en mémoire et il s'inspira de la « Bataille du Ciel » pour tourner sa fameuse bataille sur la glace. De son ancienne équipe il ne restait que son fidèle opérateur Edouard Tissé, mais à cette occasion il en gagna un nouveau dont le talent et l'amitié lui furent précieux : Serge Prokofiev. *Newski* est en effet son premier film sonore et parlant et l'apport de Prokofiev ne se limita pas à l'écriture d'une simple partition, mais consista en une véritable et intime collaboration, pour aboutir à une sorte de symphonie audio-visuelle qui culmine avec la séquence de la bataille et qui demeure encore aujourd'hui un modèle inégalé.

Eisenstein eut ensuite un projet de film sur la guerre civile de 1920, puis d'une grande fresque historique sur l'Asie centrale qui commençait avec Tamerlan et se terminait avec la construction du canal Ferganz. Il y voyait un moyen pour lui de retrouver l'inspiration de *Que Viva Mexico !*

En septembre 1939 il partit pour l'Asie centrale préparer le tournage, mais la guerre survint et le projet fut abandonné. Il fut chargé ensuite de monter au théâtre Bolchoï de Moscou *La Walkyrie* de Richard Wagner. Il se passionna pour cette entreprise et fut satisfait du résultat, quand l'opéra commença sa carrière en novembre 1940.

La célébration des héros patriotiques de l'ancienne Russie *restait à l'ordre du jour* et, quand en 1941 fut décidé de consacrer un film géant à *Ivan le Terrible*, c'est à Eisenstein qu'on le confia en raison du succès de *Newski*. A quarante-trois ans Eisenstein se lança dans sa dernière entreprise cinématographique qui devait l'occuper pendant cinq ans. Il avait prévu une grande œuvre en trois films et n'eut le temps d'en tourner que deux. Le premier raconte l'enfance et la jeunesse d'Ivan, sa lutte contre les boyards, sa grande maladie,



Que Viva Mexico!

la mort de la femme aimée, Anastasia, et enfin le triomphe d'Ivan devenu le Terrible, plébiscité par son peuple. La sortie du film en janvier 45 déconcerta. Ce somptueux et baroque opéra historique dont la moindre image est sublime, faisant penser tour à tour au Gréco ou, par la stylisation des gestes, au théâtre kabuki, ne ressemblait à rien de connu et de plus, à travers le personnage d'Ivan, Eisenstein y avait transposé ses propres obsessions, son angoisse au sujet du concept de Dieu, la haine de sa mère, le problème de l'amour. Comme le dit Marie Seton « *il s'efforçait, dans ce film, d'amener le cinéma à un degré nouveau de maturité et de grandeur. En se servant d'éléments empruntés à tous les arts et en les transposant, il a réalisé un film qui ne se compare à aucun autre : un film qui, si jamais il est compris dans sa vraie perspective, ne pourra l'être qu'après la publication des œuvres complètes de son auteur.* »

La première partie avait cependant été approuvée en haut lieu et, pendant toute l'année 1945, Eisenstein travailla à la seconde partie commencée en 44. En février 46 le travail était terminé. La seconde partie contait la suite de la lutte d'Ivan contre les boyards et son durcissement pour aller jusqu'au bout de son obsession : la consolidation de la puissance russe. Comme son héros, Eisenstein sortit épuisé, mais victorieux, de ces cinq années de travail. « *Il était descendu jusqu'au fond d'un indescriptible enfer et avait accédé aux étranges et solitaires sommets de l'inspiration extatique.* » C'est alors, au cours d'une réception donnée pour fêter le prix Staline décerné à la première partie du film, à l'instant précis où il dansait avec une très jolie femme, Vera Marestkaya, qu'il s'écroula sur le plancher, frappé par une crise cardiaque.

Eisenstein, qui souffrait du cœur depuis longtemps, vécut encore deux ans, mais comme un grand malade, incapable de se consacrer à autre chose qu'à ses livres et à ses études théoriques. Il était désormais un homme pacifié, conscient d'avoir transcendé les limites de l'art auquel il s'était consacré, ignorant ou faisant semblant d'ignorer les critiques que suscitait déjà la seconde partie d'*Ivan le Terrible*. Le 9 février 1948, alors qu'il travaillait, solitaire, vers minuit, au manuscrit d'un livre sur *La théorie du film en couleurs*, son vieil ami Maxime Schtrauckh frappa à sa porte. Il n'obtint pas de réponse. Il

s'en alla, pensant qu'Eisenstein dormait... mais celui-ci, en se levant pour aller ouvrir, avait été frappé d'une nouvelle attaque. Alexandrov, le lendemain matin, le trouva mort sur le plancher, son admirable visage fixé dans une ultime douleur, fièrement et calmement acceptée. Il venait d'avoir cinquante ans.

Un créateur complet.

Comme *Que Viva Mexico !* et *Le Pré de Besjine*, la deuxième partie d'*Ivan* ne fût jamais montrée. Après Sinclair et Choumiatsky, il y eut un troisième larron qui prit sur lui de priver le monde du dernier chef-d'œuvre du plus grand des cinéastes. Quand je séjournais à Moscou en 1952, j'essayai en vain d'obtenir une projection. Une personnalité importante du cinéma — je crois me souvenir qu'il s'agissait du réalisateur Guerassimov — alla jusqu'à me dire qu'elle n'avait jamais été tournée ! D'ailleurs une gêne se mettait à planer dans l'atmosphère quand mes camarades et moi mettions le sujet sur Eisenstein. Gênant dans la vie par son génie et son étrange personnalité, il restait trop grand dans la mort.

Quoi qu'il en soit, ses films visibles — pas tous facilement — : *Grève, Le Cuirassé Potemkine, Octobre, La Ligne générale, Alexandre Newski, Ivan le Terrible* (première partie) et les fragments montés de *Que Viva Mexico !* (*Time in the sun - Tonnerre sur le Mexique - Kermesse funèbre*) suffisent amplement à en assurer la postérité ; quelques minutes seulement de n'importe lequel, choisies au hasard, dénoncent encore le génie de leur auteur.

Marie Seton insiste très justement sur le fait que l'œuvre filmée d'Eisenstein est inséparable de son œuvre écrite qui est très importante et qui aborde tous les sujets : cinématographiques, théâtraux, esthétiques, moraux, métaphysiques. Une mince partie en est connue à ce jour et principalement dans deux ouvrages publiés en Grande-Bretagne et aux U.S.A. : « The Film Form » et « The Film Sense ». La publication de ses œuvres complètes permettra sans doute de comprendre que l'esprit de recherche et d'investigation philosophique de ce grand créateur ne connaissait pas de limite et qu'il ne faisait pas preuve de vanité gratuite en s'identifiant, à l'aube de sa carrière, à Léonard de Vinci.

Sergeï et Marouchka.

Marie Seton n'a pas voulu passer sous silence un aspect de l'existence d'Eisenstein qu'elle a bien connu : celui de sa vie intime. « *C'est parce que j'éprouve un profond respect pour la personne d'Eisenstein que j'ai décidé de ne pas éluder les aspects complexes et délicats de son caractère. Je me suis donc efforcée d'expliquer ses conflits personnels comme lui-même me les a expliqués. Si parfois on juge indiscrets les détails que je donne, je dirai que je juge bien plus important de comprendre un grand artiste en tant qu'être humain que de dresser l'inventaire formel de ses œuvres.* »

L'étude quasi-freudienne de sa jeunesse nous amène à mieux comprendre ce que fût le problème d'Eisenstein vis-à-vis des femmes. Il affirmait lui-même n'avoir jamais été homosexuel et pensait relever d'un « troisième sexe », apanage malheureux des grands créateurs. Le problème de sa mère, obsession de son enfance, puis le complexe de son apparence physique (absolument injustifié) le condamnèrent toute sa vie à une solitude hautaine que peu de femmes percèrent. Au premier rang de celles-ci il faut placer Pera Attacheva, jeune secrétaire du service cinématographique qui devint sa secrétaire personnelle vers 1927 et qui s'occupa de lui jusqu'en 1940 où l'autoritaire Elena Telecheva prit la relève. Celle-ci se fit passer pour sa femme, mais la mort d'Eisenstein révéla que la douce et fidèle Pera était sa seule épouse légale. Marie Seton révèle aussi un « flirt » à Berlin en 1928 avec la danseuse Valeska Gert, puis en 1932 à New York avec une autre danseuse, Sara Mildred Strauss. Enfin, avec une émotion contenue, mais sensible à l'arrière-plan de tout son récit, elle raconte ce que fut son « aventure » avec le grand homme : comment elle le rencontra pour la première fois à Moscou en 1932, comment se noua leur amitié, comment elle le retrouva en 1934 en lui apportant des cravates envoyées par un des fidèles amis anglais d'Eisenstein, Ivor Montagu, comment en août de la même année elle le rejoignit à Yalta, dans le Caucase, où elle vécut avec lui de merveilleuses vacances... platoniques, quoique partageant la même chambre dans une villa au bord de la mer Noire, comment, de retour à Moscou, la mère d'Eisenstein se formalisa de cette soi-disant liaison, comment elle le soutint de son mieux pendant le douloureux congrès de 1935, comment enfin le 11 janvier de cette année elle repartit pour Londres avec la promesse de revenir au plus tôt pour occuper le nouvel appartement qu'il venait d'acquérir et qu'il ne voulait pas habiter sans elle. Elle ne devait revenir qu'en septembre 1937. Eisenstein n'était pas à Moscou. Une amie, Marcoucha Fisher,



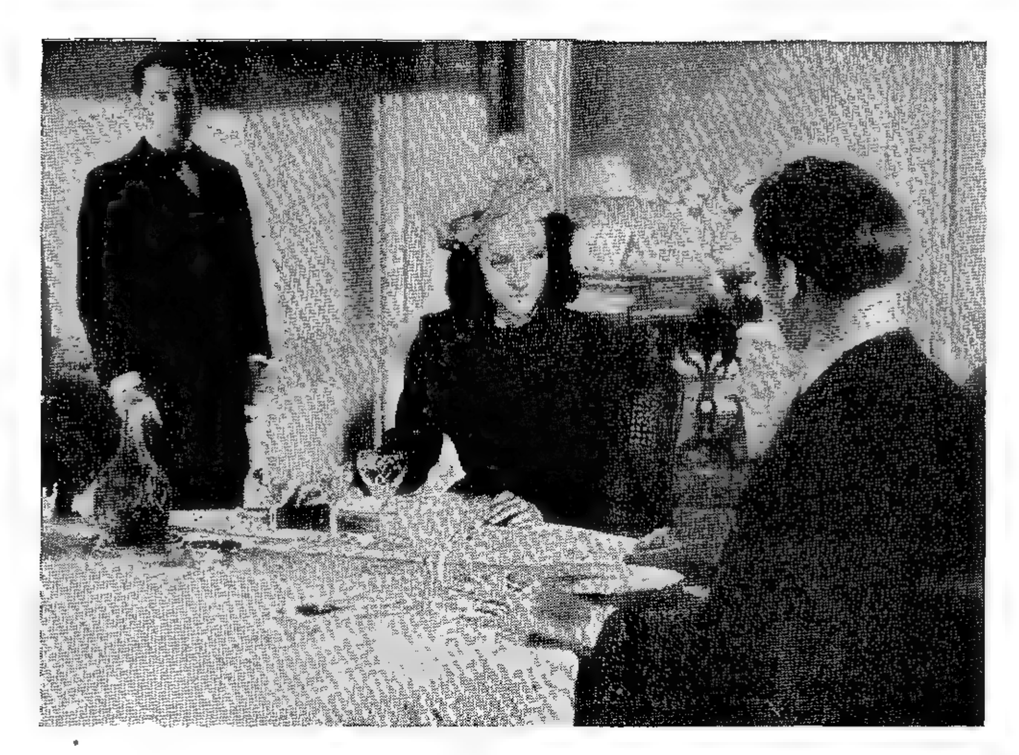
Ivan le Terrible (Deuxième partie)

lui dit qu'il était en disgrâce — c'était au moment de l'affaire du *Pré de Besjine* — et que si elle cherchait à le revoir, il risquait d'être fusillé. Elle quitta Moscou le lendemain et ne revit plus jamais celui qui l'appelait dans l'intimité « Marouchka » et dont elle faillit devenir la femme. En fait Marcoucha Fischer avait menti. Pourquoi ? On ne le sut jamais. Eisenstein ne risquait absolument rien à revoir son amie. Marie Seton donna un dernier gage de fidélité à Eisenstein en essayant de sauver la pellicule de *Que Viva Mexico !* et en effectuant le montage de *Time in the Sun.* Quelques jours avant sa mort, elle lui fit parvenir un mot, après onze ans de silence. Elle se promettait par la suite de lui expliquer le malentendu de 1937... mais il était trop tard.

Un mystère continue de planer sur la vie sentimentale d'Eisenstein. Selon Marie Seton, aucune des amies d'Eisenstein — Pera, Elena, Valeska, Mildred et elle-même — ne furent jamais ses maîtresses. Si on prend son récit à la lettre, le grand créateur serait mort vierge. Aussi étonnant que cela puisse paraître, nous ne pouvons qu'accepter cette affirmation, en pensant simplement que le mystérieux et fascinant Sergeï Mikhaïlovitch avait le goût de la mystification et qu'il a bien pu tromper tout le monde.

Il nous reste à remercier Marie Seton de nous avoir enrichi de ce livre qui fera date dans l'histoire de la littérature cinématographique. C'est l'étude la plus sérieuse et la plus approfondie qu'on ait jamais écrite sur un cinéaste, la plus émouvante aussi et hautement digne de celui qu'un jeune écrivain allemand, à Berlin en 1928, changeant le sens de ses initiales, rebaptisa avec justesse : Sa Majesté Eisenstein.

Jacques DONIOL-VALCROZE.



Hélène : « *N'importe où... Au Bois...* » (Séquence III, page 23, dans notre dernier numéro)

Jean Cocteau

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE

Dialogue (1)

IV

APPARTEMENT HELENE

HÉLÈNE. — Autrefois, l'heure du thé vous mettait en fuite.

JEAN. — On ne rencontrait chez vous que des femmes bavardes. Il y en a d'autres...

HÉLÈNE. — D'autres ?...

JEAN. — Avez-vous revu les dames du Bois de Boulogne ?

HÉLÈNE. — Ma foi, non.

JEAN. — Vous avez tort.Vous devriez les revoir, les inviter, leur venir en aide...

HÉLÈNE. — Elles vous plaisent, mes dames du Bois de Boulogne ?

JEAN. — Elles ne ressemblent pas aux dames qu'on rencontrait chez vous...

HÉLÈNE. — Vous avez une seconde vue. Elles leur ressemblent si peu qu'elles refusent de venir quand je les invite...

(1) Voir le début de ce dialogue dans notre numéro 75.

JEAN. — Pourquoi ?

HÉLÈNE. — Par délicatesse. Par scrupule...

JEAN. — Elles sont très pauvres ?

HÉLÈNE. — Elles ont passé sans transition de l'opulence à la gêne ou presque. Et elles y trouvent le bonheur. Elles m'étonnent.

JEAN. — Je les admire. Croyez-vous que je puisse essayer de les voir, de les distraire ?...

HÉLÈNE. — Vous n'y pensez pas. Vous vous trompez complètement sur le genre de cette petite, complètement. Vous n'y êtes pas du tout. C'est le type de la jeune personne inaccessible. On ne l'approche pas. On ne la tente pas. On n'arrive à rien.

JEAN. — Si j'y allais, elles me flanqueraient à la porte ?

HÉLÈNE. — Vous, square de Port-Royal ?

JEAN (*pour lui*). — Square de Port-Royal ?

HÉLÈNE. — Naturellement qu'on vous flanquerait à la porte !

JEAN. — Il faut donc que j'y renonce ?

HÉLÈNE. — C'est la sagesse. Cher Jean, prenez garde à vos crises. Vous courez aux catastrophes... J'aime mieux avoir à vous en garantir qu'à vous en consoler... A demain ?

JEAN. — A demain !

Jean sort.

LA FEMME DE CHAMBRE. — Monsieur a oublié ses gants. Je les lui remettrai demain ?

HÉLÈNE. — Il ne viendra pas demain...

SQUARE DE PORT-ROYAL

Nuit. Pluie fine. Jean fait les cent pas. Agnès survient : il l'aborde.

JEAN. — J'ai de la chance !

AGNÈS. — Moi pas. Laissez-moi tranquille !

JEAN. - Le Bois, la Cascade... Vous avez oublié ?

AGNÈS. — C'est vous, la cascade ? J'avais oublié.

JEAN. — Je suis si heureux. J'étais sûr de vous retrouver.

AGNÈS. — Sûr ?

JEAN. — Depuis notre rencontre, je suis attaché à vous par un fil. Je n'ai eu qu'à le suivre.

AGNÈS. — Comment s'appelle votre fil ? Indiscrétion ?

JEAN. — Certitude.

AGNÈS. — Je vous quitte.

JEAN. — Déjà ?

AGNÈS. — Vous aimez tellement la pluie ?

JEAN. — Il pleut ?

AGNÈS. — Ce sont des pluies qui durent...

JEAN. — Oui, des pluies qui durent...

Agnès s'engage dans l'escalier.

JEAN. — Où allez-vous ?

AGNÈS. — Chercher un parapluie.

JEAN. — Pour qui ?... Pour vous ?... Ne vous donnez pas cette peine !

Jean monte derrière elle, arrive sur le palier alors qu'Agnès ressort avec un parapluie.

JEAN. — J'aurais voulu saluer Madame votre mère.

AGNÈS. — Quel dommage ! Ma mère est absente. Prenez son parapluie.

JEAN. — Son parapluie ?...

AGNÈS. — Prenez.

JEAN. — Vous n'allez pas redescendre ?

AGNÈS. — Mais si...

JEAN. — Je ne l'abimerai pas. Je vous le rapporte...

AGNÈS. — Inutile. Gardez-le. C'est un vieux parapluie. Il a essuyé tous les orages. C'est un parapluie du déluge.

JEAN. — Un souvenir ?

AGNÈS. — Tenez. Faites-en cadeau à cette amie avec laquelle nous vous avons rencontré au Bois... Vous la voyez bientôt ?

JEAN. — Elle ?... Je la vois très peu. Et vous ?

AGNÈS. — Une fois par an. Nous ne voyons personne. Et je vous prie, cher Monsieur, de vous en souvenir... — Suivez bien votre fil ! Ne vous perdez pas en route !

V

APPARTEMENT Mme D.

Un immense bouquet de fleurs au milieu de la pièce.

Mme D. — Tu en fais une figure !

AGNÈS. — Tu ne comprends pas.

Mme D. — Qu'y a-t-il à comprendre ? Tu prêtes un parapluie...

AGNÈS. — Il s'agit bien d'un parapluie ! Je n'ai pas rompu avec notre existence parce qu'elle était un désordre de pauvreté, de faux luxe, de faux plaisirs. J'ai rompu avec cette existence stupide parce que j'avais le besoin de vivre et de la joie de vivre... Ces fleurs gâchent tout.

Mme D. — Elles sont de la joie, mon ange.

AGNÈS. — Autrefois, derrière chaque fleur, je voyais une tête d'homme... Maintenant, regarde, derrière ces fleurs, c'est encore une tête d'homme qui nous menace. Voilà ce que nous aurons gagné.

Mme D. — Agnès, tu dramatises.

AGNÈS. — Hier, notre porte s'ouvrait à n'importe quel homme : des fleurs ! Aujourd'hui, elle se ferme : des fleurs ! Demain, il en arrivera d'autres, et d'autres...

Mme D. — Nous les refuserons.

AGNÈS. — Et je serai toujours la même fille.

Mme D. — Il ne fallait pas prêter ce parapluie.

AGNÈS. — Je ne l'avais pas prêté. J'avais défendu qu'on me le rende.

Mme D. — Agnès !... mon parapluie !

AGNÈS. — Pardon, maman... crois-moi, j'avais raison.

Mme D. — Alors tout est parfait. N'y pense plus.

AGNÈS. — C'est facile !

Mme D. — Et sois simple.

AGNÈS. — Simple ?

Mme D. — Mais oui, simple. Moi, je suis simple. J'accepte les choses comme elles arrivent. Je ne cherche dans les choses que ce qu'elles me donnent. Ces fleurs me donnent leur parfum. Je les respire. ...Tu sors ? ...Où vas-tu ?

AGNÈS. — Je vais organiser notre calme.

Mme D. — Notre calme ? Tu es folle ?

AGNÈS. — Je veux que tout ce qui nous arrive soit clair.

APPARTEMENT HELENE

HÉLÈNE. — Agnès ! Qu'y a-t-il ?

AGNÈS. — Nous sommes découvertes.

HÉLÈNE. — Mon Dieu ! quel ennui !... Racontez vite.

AGNÈS. — Vous ne devinez pas ?

HÉLÈNE. — Non.

AGNÈS. — Ah !



Madame D. : « *Elles sont de la joie, mon ange.* »

HÉLÈNE. — Quelqu'un que je connais ?
AGNÈS. — Oui.
HÉLÈNE. — Alors, je devine.
AGNÈS. — Il m'attendait dans la rue, devant notre maison. Je rentrais. J'ai été abordée et reconduite à ma porte... Nous en sommes aux fleurs. Nous attendons sa visite.
HÉLÈNE. — Il ne fallait pas le recevoir une première fois.
AGNÈS. — Je ne l'ai pas reçu. Je l'ai renvoyé.
HÉLÈNE. — Bravo.
AGNÈS. — Il pleuvait... J'ai eu tort ?
HÉLÈNE. — Je vous approuve.
AGNÈS. — Sincèrement ?
HÉLÈNE. — Sincèrement.
AGNÈS. — Il va revenir. Que me conseillez-vous de faire ?
HÉLÈNE. — Le mettre à la porte. Suivez mon conseil.
AGNÈS. — Convenez qu'il nous était difficile à ma mère et à moi de mettre un de vos amis à la porte sans vous consulter.
HÉLÈNE. — C'est juste. Eh bien, c'est moi qui vous aiderai.
AGNÈS. — Vous m'aiderez ?
HÉLÈNE. — Par les moyens dont je dispose.
AGNÈS. — Alors, je suis une sotte.
HÉLÈNE. — Une sotte ? Pourquoi ?
AGNÈS. — J'ai eu si peur !
HÉLÈNE. — Peur de quoi ?
AGNÈS. — Peur... peur tout court. J'étais mal à l'aise. Je vous voyais donnant notre

adresse par complaisance à qui vous la demande. Je vous voyais devenant indifférente au problème de notre vie et uniquement préoccupée des exigences de la vôtre. J'étais stupide.

HÉLÈNE. — Et maintenant ?... Vous êtes tranquille ? Vous êtes sûre de moi ?

AGNÈS. — Sûre...

HÉLÈNE. — Très bien... Alors, asseyez-vous. Vous allez écrire une lettre...

AGNÈS. — Une lettre ? A qui ?

HÉLÈNE. — A moi.

AGNÈS. — A vous ?

HÉLÈNE. — Ce ne sera pas difficile. Nous allons l'écrire ensemble...

VI

APPARTEMENT HELENE

Hélène est au piano. Jean entre.

HÉLÈNE. — D'où sortez-vous ? On ne vous voit plus.

JEAN. — J'ai fait une chose prodigieusement intéressante. J'ai marché le long de la Seine et j'essayais de compter jusqu'à mille d'un pont à l'autre. Et si je dépassais mille, je revenais sur mes pas et je comptais sur un autre rythme... En montant votre escalier, je me disais : Si j'arrive du pied gauche sur la dernière marche, je suis un homme perdu. Par chance, je suis arrivé du pied droit....

HÉLÈNE. — Et qu'est-ce qui vous oblige à faire ce genre d'exercice ?

JEAN. — Le désespoir.

HÉLÈNE. — Le désespoir ?

JEAN. — Hélène... Il faut que je vous parle. Même si je vous froisse. Je tombe malade. Je ne peux pas me passer d'elle... J'ai essayé de la revoir... Je l'ai revue...

HÉLÈNE. — Qui ?

JEAN. — La jeune fille du Bois de Boulogne.

HÉLÈNE. — Ah !...

JEAN. — J'ai découvert leur retraite... grâce à vous.

HÉLÈNE. — Moi ?... Je vous ai donné l'adresse ?

JEAN. — Pas vous, votre bouche. Il arrive que notre esprit ne surveille pas notre bouche et les mots sortent. C'est ce qu'on appelle faire une gaffe.

HÉLÈNE. — Si j'ai fait une gaffe, je le regrette.

JEAN. — Rendez-moi un service.

HÉLÈNE. — Lequel ?

JEAN. — Les dames du square ne veulent plus de moi. Elles ne sortent jamais et me font répondre qu'elles ne reçoivent personne... Hélène... Hélène, cette fille est merveilleuse. Il faut que je la revoie. Il faut que je tienne cette chance de vous.

HÉLÈNE. — J'y penserai, à une condition. C'est que vous ne harcèlerez plus ces deux femmes avec vos démarches. Vous m'attirez des doléances très désagréables... Elles se sont plaintes. Elles m'ont écrit. Et si vous en voulez la preuve... Voilà la lettre... C'est une lettre d'Agnès. Lisez-la...

JEAN. — Son écriture lui ressemble. Une écriture sans bêtise, enfantine et noble. C'est comme le soulier de Cendrillon. Si je trouvais une lettre pareille dans la rue, je ferais battre le tambour jusqu'à ce que je découvre celle qui l'a écrite.

HÉLÈNE. — Et c'est tout l'effet que vous produit cette lettre ?

JEAN. — Je les laisserai tranquilles, Hélène, je vous le jure. Mais, j'ai votre parole. En échange, vous me les ferez revoir...

Hélène se remet à jouer.

HÉLÈNE. — Dans quoi m'entraînez-vous, mon pauvre ami ! Vous voulez me faire jouer un rôle impossible. Vous aimez, vous n'aimez pas. Est-ce que cela me regarde ?

Débrouillez votre cœur vous-même. Vous rendez-vous compte de ce que deviendrait ma complaisance, si ces braves femmes s'imaginaient que je me consacre à faciliter vos plaisirs ?

JEAN. — Mais, Hélène, vous me comprenez mal. Il ne s'agit pas de mes plaisirs. Je vous aime trop pour vous rendre complice d'une histoire sans importance... Non, Hélène, j'aime, je perds la tête. Je deviens fou. Je suis capable de n'importe quoi... Le visage d'Agnès est dans ma poitrine comme une blessure. Quand je dors, je la rencontre et quand je me réveille, je rêve à elle... Je marche dans les rues et j'échafaude des plans pour forcer sa porte, pour braver ses consignes... pour lui crier ce qui me fait du mal. Et quand je suis crevé de fatigue, je compte, je compte les arbres, les rainures du trottoir, les réverbères. Je deviens fou...

HÉLÈNE. — Comme vous l'aimez ! Si je comprends bien, après avoir voulu guérir, vous ne négligez rien pour devenir fou.

JEAN. — Quand la reverrai-je ?

HÉLÈNE. — Et vous êtes très fier d'être fou.

JEAN. — Quand la reverrai-je ?

HÉLÈNE. — Je ne sais pas.

JEAN. — Ah ! ce piano est insupportable.

HÉLÈNE. — J'ai cru que ma musique vous calmerait.

JEAN. — Je ne vous devrai pas le bonheur de la revoir ?

HÉLÈNE. — Vous êtes un fou, mon cher. Il n'y a plus de remède.

JEAN. — Il y a un remède et vous ne voulez pas me le procurer.

HÉLÈNE. — Ce n'est pas du tout que je ne veux pas, c'est que je ne peux pas.

Jean sort sans mot dire.

HÉLÈNE. — Jean !

ESCALIER HELENE

Jean descend par l'ascenseur. Hélène, ouvrant la porte palière, bloque la cabine.

HÉLÈNE. — Jean !

JEAN. — Laissez-moi partir, Hélène.

Elle referme la porte et descend l'escalier : dialogue entre l'escalier et l'ascenseur.

HÉLÈNE. — Et pourquoi partez-vous ?

JEAN. — Parce que je n'aime pas le piano !

HÉLÈNE. — Et qu'est-ce que vous comptez faire ?

JEAN. — Disparaître.

HÉLÈNE. — Disparaître où ?

JEAN. — Ne plus la voir. Ne plus vous voir. Ne plus voir personne.

Hélène rejoint Jean dans le hall et l'accompagne jusqu'à sa voiture.

HÉLÈNE. — Tout cela est absurde. Vous viendrez un soir. Je vous arrangerai une rencontre. Vous la verrez.

JEAN. — Hélène ! Est-ce possible ?

HÉLÈNE. — Je suis aussi folle que vous. Vous avez gardé un terrible empire sur moi, un empire qui m'effraie.

JEAN. — Vous pourriez les forcer à désirer me voir ?

HÉLÈNE. — Ça non. Mais je peux aider le hasard... Par exemple, laissez-moi le temps.

JEAN. — Non Hélène, vite. Demain.

HÉLÈNE. — Demain ?

VII

APPARTEMENT Mme D.

Agnès, revêtue d'un ancien costume de scène, danse à travers l'appartement.

Mme D. — Quand tu danses, Agnès, tu es une autre personne. Tu t'allumes comme un lustre suspendu en l'air.

AGNÈS. — Regarde bien ce lustre. Je vais l'éteindre. Je ne danserai plus.

Mme D. — Quoi encore ?

AGNÈS. — Il y a que j'ai décidé d'en finir une fois pour toutes avec la danse et les déguisements... Je n'ai pas changé de quartier et de manière de vivre...

Agnès défaille, tombe inanimée. Mme D. se précipite.

Mme D. — Agnès, Agnès, Agnès. — Agnès, ma petite fille, ma petite fille... qu'est-ce qui se passe ?

Agnès rouvre les yeux.

AGNÈS. — Mais il ne se passe rien...

Mme D. — Comment rien ? Je t'ai cru morte...

AGNÈS. — Mais rien du tout... je ne danserai plus... c'était mon cœur...

On sonne. Mme D. ouvre.

LA CONCIERGE. — Le téléphone.

Mme D. revient vers Agnès.

Mme D. — Le téléphone...

AGNÈS. — Le téléphone ? J'y vais.

Mme D. — Non, j'y vais, moi... va t'étendre, sois raisonnable.

Agnès, restée seule, enlève sa coiffe de fleurs artificielles, puis descend l'escalier, rejoint dans la loge Mme D. au téléphone.

Mme D. — Ce soir ! Oui ma chérie, bien sûr. Oui, ma chérie, avec joie...

Mme D. (*à Agnès*). — Hélène nous invite à dîner. (*Au téléphone*) : Agnès vous écoute...

Mme D. passe le récepteur à Agnès.

Mme D. — Parle à Hélène...

AGNÈS. — Je suis ravie... A ce soir.

Agnès raccroche.

AGNÈS. — Nous serons seules ?

Mme D. — Naturellement.

APPARTEMENT HELENE

Hélène, Agnès et Mme D. commencent à dîner.

Mme D. — Cest une vraie fête, ma chérie, de nous retrouver chez vous. Nous qui vivons comme des sauvages...

HÉLÈNE. — C'est un reproche ?

Mme D. — Pas le moins du monde.

AGNÈS. — Maman voulait dire que vous êtes adorable de nous avoir demandé de venir quand vous êtes seule.

HÉLÈNE. — Mais vous savez très bien, ma petite Agnès, que pour rien au monde je ne vous mettrais en contact avec qui que ce soit. Je vous l'ai promis.

Jean vient d'entrer : il s'approche d'elles.

JEAN. — Bonsoir, Hélène... Je venais me faire inviter à dîner. Je m'aperçois que je suis de trop.

HÉLÈNE. — Oui, vous êtes de trop... Restez, puisque vous êtes là... Vous connaissez tout le monde... Asseyez-vous vite. On vous pardonne. Une autre fois, prévenez, on ne peut pas toujours arriver à l'improviste.

AGNÈS. — Comme ce doit être agréable de vivre toujours à l'improviste, d'avoir un fil qui vous mène toujours où il faut.

JEAN. — Très agréable.

Mme D. — Cher Monsieur, ma fille et moi, nous profitons de cette surprise pour vous remercier de vos fleurs Ma maison en est pleine. On dirait une serre Agnès était... enthousiasmée. Elle était...

Agnès, pour interrompre Mme D., laisse volontairement tomber son verre.

Jean et Hélène. — Moi, je trouve que les verres cassés...
Mme D. — Vous avez dit la même chose ensemble. Faites un vœu.
Jean. — Faisons un vœu. Le mien est fait.
Hélène. — Le mien aussi. Il serait curieux que nous ayons fait le même...

ENCHAINE : Hélène, qui a accompagné Agnès et Mme D., revient vers Jean.

Hélène. — Trouvez une femme qui en fasse autant que moi.
Jean. — C'est une catastrophe.
Hélène. — Une catastrophe ?
Jean. — Je veux dire que c'est un dîner catastrophe... Mais cette gêne, cette réserve, cette maladresse... cette fuite, c'était adorable.
Hélène. — Toujours aussi fou ?
Jean. — Plus que jamais ! Il faut que cette fille m'appartienne.
Hélène. — Elle vous appartiendra peut-être. Mais de quelle manière ?
Jean. — Nous verrons.
Hélène. — Mais, mon cher Jean, je la connais, c'est tout vu.

(A suivre.)



Robert Bresson (à droite) pendant le tournage de « la scène de la cascade »

LETTRE DE NEW YORK

par Herman G. Weinberg

New York, Novembre 57

DROLE DE FRIMOUSSE. Un affreux petit canard (Audrey Hepburn) se transforme en cygne ; le monde artificiel de la mode américaine sert de toile de fond. Sur le plan de la couleur, cette comédie musicale est peut-être le film américain le plus original à ce jour : il y a des images surprenantes et sans précédent. Ce que les Français penseront de la caricature qu'on y fait des Français, voilà un autre problème. Mais si vous préférez les films avec chants et danses à ceux sans, il vous faut voir *Drôle de frimousse* : de toute façon, l'emploi de la couleur vaut à lui seul le déplacement.

THE PAJAMA GAME. Si n'importe qui m'avait dit qu'il est possible de réussir une comédie musicale se déroulant dans une fabrique de pyjamas où les ouvriers font grève parce qu'ils réclament une augmentation de 7 cents et demi de l'heure, je ne l'aurais pas cru. Maintenant que j'ai vu *The Pajama Game,* mon opinion n'a pas changé. Il y avait belle lurette que je n'avais assisté à spectacle aussi laborieux.

LES GIRLS. Ce film prouve, une fois de plus, la maîtrise de George Cukor dans tous les domaines. Gene Kelly, Mitzi Gaynor, Kay Kendall et Taina Elg forment la petite troupe de « Barry Nichols et les *Girls* ». Usant du mode de récit de *Rashomon,* Cukor nous conte un événement selon plusieurs points de vue, chacun d'eux étant totalement différent. Chaque fois, Gene Kelly est le sommet d'un triangle amoureux, mais les deux autres angles changent. Fait avec goût, brillamment dansé, interprété avec humour par Gene Kelly et avec perversité par Kay Kendall, *Les Girls* a toutes les qualités d'une comédie musicale de haute cuvée, sauf une partition entraînante (Cole Porter en est l'auteur). Cette fois, cependant, cela n'a pas d'importance. L'intelligence et l'originalité font mieux que pallier cette faiblesse, tandis que la verve du scénario de John Patrick (tiré d'une nouvelle de Vera Caspary) aurait suffi à faire des *Girls* une excellente comédie sans musique, si tel avait été le vœu des producteurs.

PAL JOEY. La pièce est désormais classique ; aussi n'aurait-on pas dû trop s'en écarter, non plus que des histoires corrosives de John O'Hara qui furent à son origine. Mais ce Joey bourru qui cache un cœur d'or, c'est celui de la Columbia, non pas celui de John O'Hara ! L'interprétation est également plus faible qu'à la scène : une Rita Hayworth qui se donne l'air excité ne vaut pas Vivianne Segal dans le rôle de Mistress Simpson couvant son petit ami, et Kim Novak est une moins bonne Linda English que June Havock. Seul Frank Sinatra sort vainqueur de la comparaison, et ce n'est pas sa faute si l'on a affadi son personnage. Malgré sa verdeur d'apparence, *Pal Joey* est un film mou. Cependant, si bon nombre des chansons et presque toutes les danses ont été coupées, on peut encore entendre les meilleures chansons du « show » et il reste suffisamment de morceaux de dialogue de la pièce pour donner une idée de ce qu'elle était. Donc, si vous faites partie des malheureux qui manquèrent ce spectacle, *Pal Joey* vous permettra de comprendre pourquoi il fit tant de bruit ; et, même à la scène, on ne vit meilleur Joey que Frank Sinatra.

LE PRINCE ET LA DANSEUSE. Cette adaptation de la pièce à succès de Terrence Rattigan « Le Prince endormi » est une nouvelle variation sur l'histoire de Cendrillon. Tout ceux qui se risquèrent à tenter de faire quelque chose d'original sur ce thème vénérable se cassèrent plus ou moins les reins. Terrence Rattigan n'échappe pas à la règle ; il n'est certes pas Molnar, et Sir Laurence Olivier, qui signe le film, n'est pas Lubitsch. On doit donc se contenter de quelques moments drôles, dus pour la plupart à Marilyn Monroe qui, dans son rôle de blonde étourdie, confirme qu'elle peut être une excellente comédienne, pour peu qu'on lui en donne l'occasion. Dans un tel film, il faut du style (celui qu'avait par exemple *My Fair Lady* dont l'action se déroulait aussi à Londres, sous le règne d'Edouard VII), de l'esprit, du panache. Ici, toutes ces qualités font non seulement défaut, mais sont remplacées par des décors et des costumes criards, un dialogue d'une banalité à faire grincer des dents, une sorte de gaieté forcée qui devient rapidement déprimante. Mais si vous aimez regarder Marilyn et rêver, vous pouvez aller voir le film : elle n'a jamais été plus jolie.

THE SWEET SMELL OF SUCCESS. Le jour où Clifford Odets découvrit la langue anglaise fut un grand jour pour tous les deux : *The Sweet Smell Of Success* est un feu d'artifice verbal. Le film est adapté du portrait d'un échotier de Broadway que traça Ernest Lehmann. Celui-ci et Odets dépeignent, en un argot aussi pittoresque que celui de Damon Runyon, un milieu si effrayant par le peu de cas qu'on y fait d'un comportement décent que, par comparaison, les structures sociales des indiens Jivaros ou des colons australiens semblent être des modèles de civilisation. Burt Lancaster, l'infâme échotier, et Tony Curtis, l'agent de presse jappant dans son sillage, sont odieux à souhait ; la faune futile de certains cafés de New-York est vertement tancée ; mais les mobiles profonds qui animent les crabes de ce panier ne sont jamais expliqués. Le film est une simplification de la vérité et, en fait, il oscille constamment entre la vérité et la caricature. Mais grâce aux traits empoisonnés d'Odets, *The Sweet Smell of Success* fascine, comme le serpent fascine le lapin.



Marilyn Monroe dans *Le Prince et la danseuse*, de Laurence Olivier

THE PRIDE AND THE PASSION. Voici le nouveau partant dans la course aux records de recettes. *The Pride and the Passion* est le titre boursouflé que Stanley Kramer a donné à cette adaptation du « Canon » de C.S. Forester, histoire du voyage aventureux, à travers la moitié de l'Espagne, d'un énorme canon hâlé par une poignée de guerilleros, dans le but de chasser de leur patrie l'envahisseur napoléonien. Jetant dans la mêlée, aux côtés de Cary Grant « l'orgueil » et Frank Sinatra « la passion », la jeune femme passe-partout, en la personne de Sophia Loren, pour assurer les grosses recettes escomptées d'un film tellement coûteux (car gros canon ou pas gros canon, c'est toujours le vieux truc de la rivalité amoureuse qui provoque le rush des spectateurs), Kramer a joué de son triangle selon la rengaine à deux temps du maître du genre, Cecil B. De Mille, à savoir : spectacle-sexe, spectacle-sexe, spectacle-sexe... Côté spectacle, on en a pour son argent. Côté sexe, c'est moins sûr : une fois, Sophia exécute une danse, sorte de corrida stylisée, au cours de laquelle elle se laisse un peu alller, mais malheureusement, nous revenons rapidement à ce sacré canon.

THE RISING OF THE MOON. John Ford est de retour avec un triptyque irlandais, *The Rising Of The Moon*, composé de « The Majesty Of The Law » de Frank O'Connor, « A Minute's Wait » de Martin McHugh et « 1921 », d'après la pièce de Lady Gregory, « The Rising Of The Moon ». Ce film a été tourné en Irlande, avec une distribution entièrement indigène. Si vous aimez l'humour du cru, la philosophie des tourbières, si vous vous passionnez pour l'art de distiller le whisky, si vous pouvez vous apitoyer sur le sort d'un vieux bonhomme payant élégamment sa dette à la société tandis que l'inspecteur qui vient de l'arrêter écrase une larme furtive, si les grosses plaisanteries sur un train de Kilkenny qu'on ne pourrait rater quand bien même on le voudrait vous font rire, alors vous passerez une soirée exquise, oui, une soirée exquise !

L'HOMME AUX MILLE VISAGES. Hollywood n'a pas besoin d'aller chercher bien loin de bons sujets. Sa propre mythologie est assez riche. Et si les biographies filmées de Valentino, Buster Keaton, Jeanne Eagles, etc... ont tellement composé avec la réalité qu'elles en étaient plus ou moins grotesques, il n'en est pas de même de celle de Lon Chaney, *L'Homme aux mille visages*. James Cagney, s'il n'égale pas Lon Chaney, réussit à faire de ce film un succès en incarnant le maître du maquillage avec virtuosité dans les rôles célèbres de Quasimodo de *Notre-Dame de Paris*, du paralytique de *The Miracle Man* ou du *Fantôme de l'Opéra*.

LE SOLEIL SE LEVE AUSSI. Hemingway a campé dans son roman quelques unes de ces épaves américaines ou anglaises, cette « génération perdue » décrite par Gertrude Stein, menant une vie de bâton de chaise dans la France et l'Espagne de l'après première guerre mondiale. La force du livre se retrouve souvent sur l'écran, surtout dans les séquences espagnoles. Ava Gardner interprète merveilleusement la nymphomane Lady Brett Ashley, qui tente d'oublier l'amour qu'elle nourrit pour Jake Barnes, l'impuissant (le rôle est assez mal tenu par Tyrone Power) en voletant d'amant en amant. Mel Ferrer est un Robert Cohn renfermé que nous ne comprenons pas toujours. Eddie Albert, dans le rôle de Bill Gorton, est chargé de détendre l'atmosphère. Mais le meilleur de tous est, de loin, Errol Flynn, surprenant de vérité dans le rôle de Mike Campbell. Comme il fallait s'y attendre, à la place du dénouement d'Hemingway qui ne laissait aucun espoir à Jake et à Lady Brett, le film propose une fin heureuse. Bien qu'on ne puisse en aucun cas dire que cette peinture d'une folle époque atteigne à la grandeur du roman, *Le Soleil se lève aussi* est tout de même le meilleur film tiré d'un roman d'Hemingway à ce jour.

THE STORY OF MANKIND. Voilà une curieuse tentative de la Warner de faire tenir rien moins que toute l'histoire du globe en une heure quarante. Il y a une bonne idée de départ : à la veille de l'explosion d'une super-bombe, qui risque d'anéantir toute vie sur la Terre, un Conseil se tient au Ciel pour savoir si l'Homme est digne d'être sauvé ou si l'on doit le précipiter aux enfers avec sa bombe. Un émissaire de Satan et un envoyé de l'Humanité viennent témoigner devant le Conseil ; tout le monde s'embarque pour un voyage dans le temps, allant de l'homme des cavernes à l'homme d'aujourd'hui. Chaque fois, l'envoyé

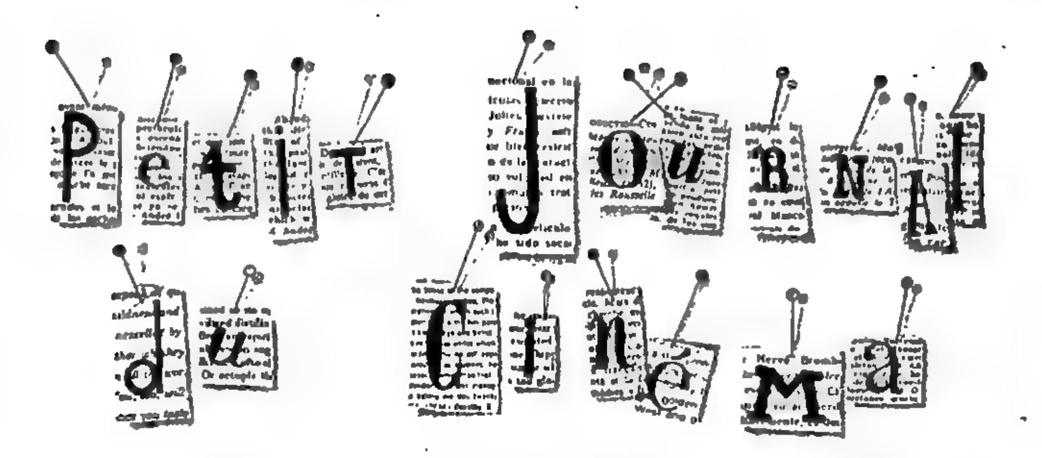
spécial du Diable (joué par Vincent Price) met l'accent sur les scènes de tyrannie, d'intolérance, de rapacité, de massacre ou sur toute autre forme de vilenie, tandis que l'avocat à la défense (joué par Ronald Colman) tente de prouver que le bien suit toujours le mal. Pour développer une si belle idée, il aurait fallu un écrivain de la trempe d'Aldous Huxley, Jean Giraudoux ou Sacha Guitry. Tout ce qu'on nous propose ici est un assortiment bigarré de « noms » incarnant brièvement des personnages historiques : Heddy Lamarr joue les Jeanne d'Arc avec guirlandes de pâquerettes ; Groucho Marx, en Peter Minuit, roule plus que jamais des yeux ; Peter Lorre (dont les apparitions raccourcissent avec chaque film) est un Néron directement issu d'un comic-strip d'Al Caap ; Harpo Marx joue de la harpe et le rôle de Sir Isaac Newton, etc... Parfois les personnages sont caricaturés, parfois on a l'impression qu'ils sont pris au sérieux. Il n'y a pas d'unité de style et rien ne dépasse la mentalité d'un enfant de douze ans. Alors que l'émissaire du Diable est sur le point de l'emporter et d'obtenir la condamnation de l'Homme, l'envoyé de l'Humanité, en invoquant la Bible, fait à nouveau pencher la balance en faveur de l'Homme ! On ne peut porter au crédit du film que le dénouement : le jugement est suspendu pour supplément d'enquête.

PERRI est le dernier-né de la série Walt Disney sur la nature. Des martres, des belettes, des aigles assoiffés de sang rendent la vie impossible à un couple d'écureuils, dont la femelle, nommé Perri, est l' « héroïne » de ce drame. Il y a, croyez-le ou non, des scènes « lyriques » : sur des plans de mâles et de femelles, un chœur céleste chante « Voici le temps de l'accouplement » ! Bref, Disney fait une fois de plus étalage de son goût bien connu. Il y a aussi, bien sûr, quelques-uns des plans de vie animale les plus étonnants que l'on ait jamais vus, mais il faut un estomac d'autruche pour digérer la sauce dont ils sont accommodés. Une brève séquence de cauchemar, mêlant le dessin animé à l'action réelle, bat presque les surréalistes à leur propre jeu.

Herman G. WEINBERG.



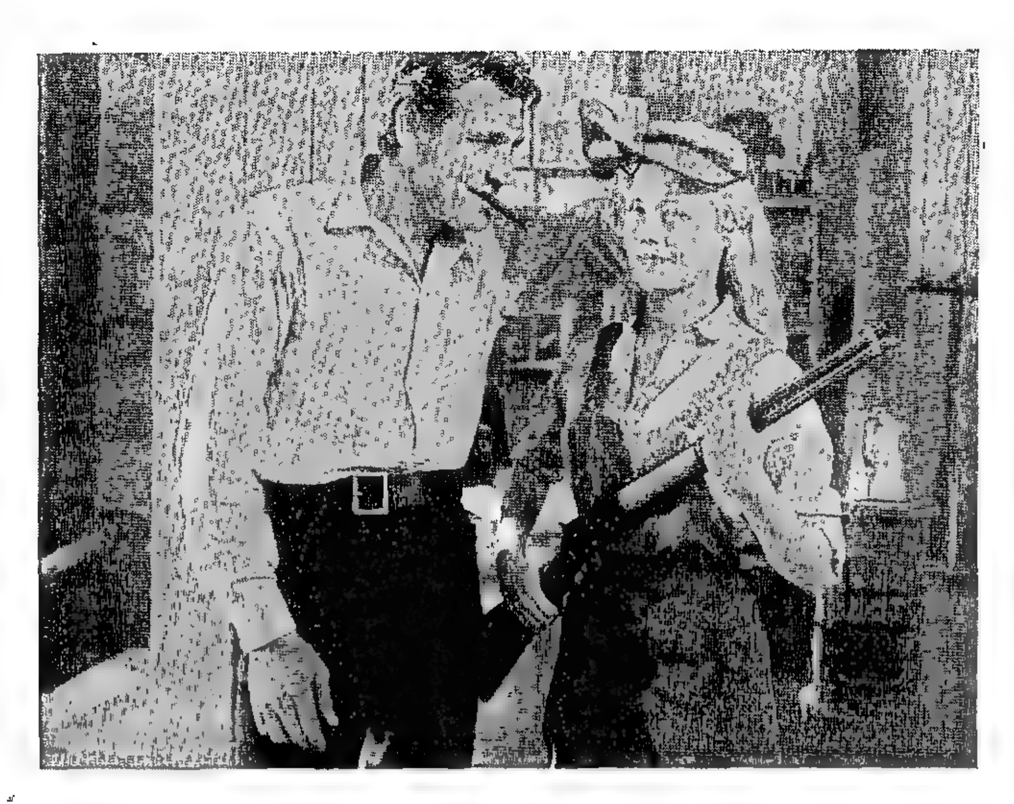
Ava Gardner, Henry King et Tyrone Power pendant le tournage de *Le Soleil se lève aussi.*



LE GRAND COUTEAU

On voit sur cette photographie Jean Renoir entouré des trois principaux interprètes du *Grand Couteau :* Daniel Gélin, Claude Génia et Paul Bernard. On sait que l'auteur d'*Orvet* est l'adaptateur de la pièce de Clifford Odets et sa venue en France, pour suivre la réalisation de ce projet, prouve à quel point il lui tenait à cœur. Une partie de la critique s'est montrée réservée et, du côté des cinéphiles, beaucoup de réticences aussi. Le malentendu était difficile à éviter, après le film d'Aldrich qui a, évidemment, de toute façon, l'avantage d'être américain. Mais le théâtre est le théâtre, et l'on joue en France Shakespeare en français. D'admirer *Big Knife* ne m'a pas empêché d'aimer cette version, sans doute plus fidèle à l'esprit de la pièce : un drame réaliste qui se durcit peu à peu en tragédie. — A.B.





Gene Barry et Eve Brent dans Forty Guns

SIGNAL

Forty Guns, le dernier film de Samuel Fuller ne sortira pas en France. Regrettons-le amèrement, car sans aucun doute c'est avec *Maison de Bambou* le meilleur film de son auteur. Chaque scène, chaque plan de ce brutal et sauvage western tourné en cinémascope noir et blanc en moins de dix jours, malgré une intrigue incompréhensible, est d'une très grande richesse d'invention et foisonne d'idées de mise en scène dont la hardiesse fait songer aux folies d'Abel Gance ou de Stroheim, quand ce n'est pas purement et simplement à Murnau. Citons les plus marquantes.

Le frère de Barbara Stanwyck la ceinture pour en faire un bouclier. « Tire donc, sale lâche », hurle-t-il à Barry Sullivan qui les menace de son revolver. Et Barry Sullivan, sans faire ni une ni deux, tire froidement sur Barbara Stanwyck qui s'écroule, puis sur le frérot qui tombe à son tour, mortellement blessé. « Arrête de tirer, sale lâche », hurle alors le moribond — Bang ! Bang ! — « Ne tire plus, par pitié » — Bang ! Bang ! — « Mais ne tire plus, je meurs, tu le vois bien » — Bang ! Bang ! Bang !

Dans une autre scène, Gene Barry fait la cour à la toute jeune et ravissante Eve Brent à qui Samuel a prêté sa visière pour faire de charmants débuts devant les caméras. Eve vend des fusils. Gene la vise pour s'amuser. La caméra prend sa place et l'on voit Eve à travers le canon du fusil. Travelling avant jusqu'à ce que la bouche du canon la cadre en gros plan. Plan suivant : elle et lui en train de s'embrasser.

La scène la plus belle ne dure que trois secondes. Gene Barry et Eve Brent posent devant le photographe après leur mariage. Arrive le frère de Barbara Stanwyck sur un cheval au galop. Un coup de feu claque. Gene Barry s'affale dans les bras d'Eve Brent qui ploie et tombe en arrière sous son poids. On ne sait lequel des deux amoureux est touché à mort. On le sait le plan d'après, où l'on voit Eve, vivante, sous le corps de Gene Barry, mort. Trois secondes, oui, mais qui rappellent *Tabou*. — *J.-L. G.*

A BAS HITCHCOCK !

Les téléspectateurs ont eu récemment l'occasion de voir Marcel Lherbier critiquer *Le Carrosse d'Or* avec condescendance. Les auditeurs de RADIO-MONTPELLIER ont été gâtés eux aussi, avec cette interview d'Henri Decoin dont voici un extrait; l'authenticité nous en est garantie par Mlle de Monferrand qui nous l'adresse, fidèle lectrice des CAHIERS et de surcroît excellente sténographe.



Helmut Käutner, qui vient de fonder avec Harald Braun et Wolfgang Staudte sa propre maison de production, dirige ici Horst Buchholz et Romy Schneider dans Monpti.

LE REPORTER : « *J'arrive en 1955 où vous avez tourné* Bonnes à tuer, *film qui, me semble-t-il, rappelle un peu la manière d'Hitchcock. C'est vrai ce que je dis, ou ça ne tient pas debout?* »

HENRI DECOIN : « *Oui, oui, mais je ne sais pas pourquoi tout le monde raconte des histoires sur Hitchcock. Il n'a jamais rien inventé, Hitchcock, vous savez, hein, c'est un monsieur, un gros monsieur qui a de la veine parce que, même quand il fait un mauvais film, tous les Parisiens, en exclusivité, vont le voir, parce que c'est Monsieur Hitchcock, oui, c'est ça, Hitchcock et les spectateurs de Monsieur Hitchcock ce sont des snobs, vous comprenez? Monsieur Hitchcock, il n'a pas plus de talent qu'un autre, il n'en a pas plus que Clouzot, pas plus que X ou Y et je ne me nomme pas! Vous comprenez, enfin, mais c'est que je commence à en avoir assez, moi, de Monsieur Hitchcock. Et tout cela, c'est vous autres, vous qui m'interviewez en ce moment, ce sont les journalistes qui ne parlent que Hitchcock, Hitchcock. Je suis bien content d'avoir dit ça, voyez-vous?* »

LE REPORTER : « *Mais je vous en prie, Monsieur, vous êtes là pour ça.* ».

BILLET XVIII

« *Pour moi, j'ai quelque regret d'avoir cessé de confier au splendide papier glacé des* CAHIERS DU CINÉMA *mes impressions que Jacques Doniol-Valcroze accueillit si gentiment. Mais, ceci dit sans aucune coquetterie, je discernais un relent de forfanterie sacrilège dans l'impulsive fantaisie de mes pages sitôt que je les confrontais à la rigueur de leurs voisines, rigueur nourrie, informée. Telle étude, par exemple, sur Groucho Marx, remémorée en sa méticuleuse gravité, m'emplit encore de vergogne, celle de l'amateur empruntant la peau des gens de métier. « Amateur » comporte d'ailleurs un caractère trop précis, trop actif. Les comme moi chérissent le cinéma pour s'y engouffrer cadavres que ranime la miroitante ténèbre absorbée à longs traits. Certes, certes, les sollicitant à l'endroit de l'ancien brio journaliste, l'on parviendra toujours à leur soutirer cinq ou six phrases de verbiage connaisseur, au détriment de la narcose attentive où ils aimeraient mieux s'abandonner dans l'anonymat de la rangée...* ». — Jacques AUDIBERTI (N.N.R.F., octobre 1957).

Ces gentillesses du Maître de Milan enchanteront les femmes du bœuf et les enfants naturels des naturels du Bordelais, d'Abraxas à Urujac, parmi les jardins et les fleuves où le mal court, quand Marie Dubois (poupée pucelle du septième) fait l'ampelour avec la Nâ, et ne nous font souhaiter que plus le retour du divin, le Très-Haut de la fête noire.

RECTIFICATION

Dans le dernier Journal Intime (Oliveira), page 48, lire : *sans influence*, au lieu de *sous l'influence* du mouvement néo-réaliste... nuance !



Jacqueline Sassard sort de l'onde et fait une gentille entrée dans le cinéma avec Guendalina de Lattuada.

LA PHOTO DU MOIS



Joshua Logan et Mitzi Gaynor répètent ensemble un air en français de *Pacifique Sud :*

Dites-moi
Pourquoi
La vie est belle
Dites-moi
Pourquoi
La vie est drôle
Dites-moi
Pourquoi
Chère mad'moiselle
Est-ce
Parce que
Vous m'aimez ?

Telle sera l'ouverture de *Pacifique Sud,* d'après l'opérette de Rodgers et Hammerstein, dont Joshua Logan a refait les couplets de sa propre plume. A part ça, Todd Ao, six millions de dollars, les îles Hawaï, Mitzi Gaynor, Rossano Brazzi, John Kerr, et, sous l'œil paternel de Buddy Adler, introducing France Suyen. Le doute n'est pas permis : esthétiquement parlant, le prochain film de Joshua Logan sera colossal. — J.-L. G.

Ce Petit Journal a été rédigé par ANDRÉ BAZIN et JEAN-LUC GODARD.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre

Case vide : abstention ou : pas vu.

Titre des films ↓ / Les dix →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Robert Benayoun	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul	Jean-Pierre Vivet
La Blonde explosive (F. Tashlin)	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★	★★★
Un homme dans la foule (E. Kazan)		★★★		★★★★	★★★	★★★	★★★	★★		★★★
Les nuits de Cabiria (F. Fellini)	★★	★★★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★★	★★★★
Archibald de la Cruz (L. Bunuel)	★★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★
La Maison de l'ange (L.-T. Nilsson)	★★★	★★	★★	★★★★	★★	★★★	●	★	★★★	★★★
Porte des Lilas (R. Clair)	★	★★★★	★★★★	●	★	★★	★	★	★★★★	★★
Invraisemblable vérité (F. Lang)	★	●	●	★★		★★★	★★★★	★★		
Les Espions (H.-G. Clouzot)	★★★	★★	★★	★★	★★	★★	●	●	★★★	★★
Monsieur Puntila (A. Cavalcanti)	●	★	★★	★★★		★★		●	★★★	
L'amour est en jeu (M. Allégret)	●	★	★★		★	★				
Comment tuer un oncle (N. Patrick)	★★	★		★						●
Guendalina (A. Lattuada)	★	★	★★	★	●	★			★	
Retour de manivelle (D. de la Patellière)	●	★★	●	★	★	●			★	
La petite maison de thé (D. Mann)		★	●	★	★			●	●	●
Elle et lui (L. McCarey)	●	●		●	●		★★★		●	●
L'aigle vole au soleil (J. Ford)	●	●		●			★			
My Man Godfrey (H. Koster)	●			●	●			●	●	

LES FILMS



Tony Randall et Betsy Drake dans Oh ! For a Man *de Frank Tashlin.*

L'art de la caricature

OH ! FOR A MAN (LA BLONDE EXPLOSIVE), film américain en CinemaScope et couleurs par DeLuxe de FRANK TASHLIN. *Scénario* : Frank Tashlin, d'après la pièce de George Axelrod « Will Success Spoil Rock Hunter ». *Images :* Joe MacDonald. *Musique :* Cyril J. Mockridge. *Décors :* Walter M. Scott et Bertram Granger. *Montage* : Hugh S. Fowler. *Interprétation :* Jayne Mansfield, Tony Randall, Betsy Drake, Joan Blondell, John Williams, Henry Jones, Lili Gentle, Mickey Hargitay. *Production :* Frank Tashlin, 1957. *Distribution :* 20 th Century Fox.

Nous avons pu considérer, un certain temps, l'œuvre de Frank Tashlin comme le point d'aboutissement d'une tendance qui était celle de la comédie américaine *nouvelle*, par opposition à cette comédie *moyenne* qu'illustrèrent les Capra, les Lubitsch, les Mc Carey, les La Cava, et dont des gerbes de *remakes* ne s'obstinent, ces temps-ci, à fleurir la tombe, que pour rendre la mort plus évidente. Nouveau, oui, Tashlin, et même un tantinet décadent, ou, si l'on préfère baroque, enrichissant de mille volutes l'arabesque de ces grimaces qui, chez Hawks ou Cukor conservaient encore une sérénité toute classique. Les contorsions de Jerry Lewis, les omoplates décollées de Tom Ewell, le buste de Jayne Mansfield, les saxophones des orchestres de rock n' roll, nous faisaient prendre pied dans un univers où la sinusoïde était reine, loin de la droite aimée de l'Amérique de naguère, puritaine et rationaliste.

Dans *La Blonde explosive*, cette rage

ornementale s'est-elle assagie ? A première vue, moins de fioritures ; mais peut-être nous sommes-nous habitués à la courbure de cet espace, plus euclidien que nous n'avions cru tout d'abord. Ce serait, en tout cas, singulièrement réduire l'apport de Tashlin que ne voir là que simple déviationnisme d'une doctrine comique à laquelle nous aurions volontiers, quelques années encore, accordé notre loyale adhésion. *Nihil fit ex nihilo*, et encore moins la comédie, qui a besoin d'une solide infrastructure, et où le génie individuel craint fort de ne pouvoir jamais donner sa mesure, si le génie du genre ne se trouve là pour l'épauler. Ce film, inspiré d'une pièce de George Axelrod (l'auteur de « Sept ans de réflexion »), dont il ne reste quasiment plus rien, est tout semblable, par sa structure dramatique, son amour de la charge et son antisentimentalisme, à *Born Yesterday* ou à *Gladis Glover*. Mais, pour bien en saisir l'originalité, il convient, je crois, d'aller chercher plus haut que ses frères ou même pères et mères ; si haut que nous pouvons croire enfin comblée cette solution de continuité qui existait jusqu'ici entre les époques muettes et parlantes du genre comique américain.

Non que je décèle dans l'œuvre de Tashlin un quelconque soupçon d'archaïsme : ce retour aux primitifs fait écho à celui qu'observe, depuis quelque temps le cinéma tout entier, de plus en plus conscient de sa vertu *visuelle*. C'est pourquoi je ne m'étendrai pas sur ce que *La Blonde explosive* doit à la circonstance, à l'allusion, aux clefs qui nous ouvrent sur la chronique intime d'Hollywood des portes que le lecteur le plus distrait des magazines n'a pas de peine à franchir, sans le secours d'un exégète. Je ne mentionnerai pas, non plus la modernité de l'ouvrage, si ce n'est comme preuve, entre autres de sa perennité, puisque la mode, comme on sait, se démode moins que le pastiche. Etre à la page, c'est la moindre des vertus d'un auteur comique, la condition nécessaire, sinon suffisante (comme le prouvent amplement nos *A pied, à cheval, en voiture* et autres *Lavandières du Portugal*). Je passerai même sur la satire, ou, plus exactement, à ce terme trop chargé de références littéraires, je préférerai substituer celui, plus conforme au génie pictural du cinéma, de *caricature*.

Le principal mérite, la grande originalité de Tashlin, c'est d'être, au sens propre, le premier caricaturiste de l'écran. La cause, on la connaît : il fut cartooniste. Mais ce qui est au dessin animé, la règle facile, quasi obligatoire, devient, quand il s'agit d'une matière vivante, la difficile exception. Et notons qu'il ne s'agit pas d'une caricature d'intention, pierre d'achoppement des médiocres, mais absolument réelle *écrite* sur la pellicule avec la liberté, sinon les m o y e n s d'un Mac Laren. Les a c t e u r s, ici, sont bien de chair et d'os, mais posèdent, en même temps, la malléabilité des personnages d'Emile Cohl. Peu importe le moyen par lequel est obtenue cette seconde nature graphique. Ce pourra être le simple truquage matériel : déformation du visage de Tony Randall, sur le dépoli du poste T.V., remodelage du corps de Jayne Mansfield par des vêtements et sous-vêtements appropriés. Ce sera, plus simplement, la grimace, simplifiant, épurant, pourrait-on dire, un visage, une silhouette. Henry Jones et Tony Randall nous offrent peut-être cent de ces dessins purs, nets, réduits à quelques lignes essentielles. L'invention plastique ne réside plus dans la juxtaposition d'éléments indéformables, mais dans le travail de trituration opéré sur ces éléments mêmes. L'image de Rock Hunter décarcassé, penché au-dessus du bastingage, restera plus nette encore dans notre mémoire que celle de Charlot, au début de *L'Emigrant*.

Vaut, sur l'écran, ce qui est difficile. C'est la seule règle d'un art qui se fait fort de déjouer toutes les grammaires et toutes les stylistiques. Il pourrait sembler *a priori* qu'une telle entreprise courût le risque de figer le jeu, chose qui n'eût pas manqué d'arriver, si elle eût été menée de main moins adroite. Rien ne me rebute plus, en général, dans un film, que tout ce qui tend à assimiler l'homme à la marionnette. Mais ici, la déformation caricaturale, loin de brimer l'expression, l'enrichit au contraire de nuances infinies. De cette lutte continuelle entre la ligne idéale et la réalité de l'anatomie humaine, entre la chair et la géométrie, lutte dont toutes deux sortent victorieuses, jaillit une espèce de beauté, en la *contemplation* de laquelle réside la moitié, sinon les trois quarts, de notre plaisir. Car peut-



Jayne Mansfield et Tony Randall, dans *Oh! For a Man.*

on parler de « gag » ? Non, si de celui-ci nous ne retenons que la fonction dramatique, fondée sur l'attente ou la surprise : l'intérêt est ici habilement ménagé, mais non plus que dans les autres bons films comiques américains — et, quant aux effets de pur burlesque (borborygme du réservoir d'eau, éclatement du sac de pop-corn) ils nous apparaissent comme les relents d'une esthétique qui n'est plus exactement celle de ce film. Le gag, dans *La Blonde explosive*, c'est quelque chose qui nous est donné à contempler — et non pas seulement à comprendre, ou, si l'on préfère, à « encaisser » — la durée de cette contemplation n'excèderait-elle pas une ou deux secondes. L'univers comique de Tashlin ne nie pas le mouvement : il présente celui-ci, non d'une seule coulée, mais comme un passage d'un état immobile à un autre immobile, lui restituant, de façon toute moderne, cette nature discontinue qu'il possédait aux premiers temps du muet, discontinuité qui est peut-être, au fond, celle, secrète — puisqu'elle n'est pas perçue directement par le spectateur — de la pellicule soumise à vingt-quatre arrêts par seconde.

Ajoutons enfin que ces « états » ne sont nullement (comme il se produit dans le ballet classique, par exemple) d'équilibre stable. Ils correspondent à une tension ; le sentiment qu'ils sont voués à prolongation procure à l'œil une gêne, non un délassement, comme les bras de Betsy Drake, sclérosés par les exercices de culture physique. Sur ce point, nous pouvons rapprocher Tashlin de Buster Keaton, dont le comique est, lui aussi, de contemplation, indifférent aux facilités du suspense, accordant, dans ses schémas, un net privilège à l'abscisse Espace par rapport à l'ordonnée Temps.

De tous les genres cinématographiques, le comique est le plus riche d'enseignements. C'est pourquoi je me permettrai, pour conclure, d'élever en deux mots le débat. On ne saurait trop, certes, se mettre en garde contre une assimilation superficielle du cinéma et de la peinture, et pourtant les aperçus que nous ouvre ce film sur les rapports existant entre ces deux arts, n'ont rien à voir avec ceux que nous proposaient, naguère, les théoriciens de la « belle photo ». Près de trente ans de parlant nous avaient fait perdre de vue tout un aspect de l'expression cinématographique, et que, faute d'autre terme à ma disposition, je n'ai pu qualifier que de « plastique ». *La Blonde explosive* vient nous

prouver que, si le cinéma n'est pas un « spectacle » (pour reprendre le mot de Bresson), il serait triste, cependant, qu'il ne se réduisît qu'à une « écriture ». J'ai, pour ma part, toujours préféré en lui ce qu'il donne à voir, plutôt qu'à déchiffrer. Ou, puisqu'il s'agit ici de caricature, je me crois plus sensible à la persuasion du dessin qu'à celle de la légende, quelque séduisante, d'ailleurs, que soit, en l'occurrence, celle-ci.

Eric ROHMER.

La main

BEYOND A REASONABLE DOUBT (INVRAISEMBLABLE VERITE), film américain en RKO-scope de FRITZ LANG. *Scénario :* Douglas Morrow. *Images :* William Snyder. *Musique :* Herschel Burke Gilbert. *Décors :* Darrell Silvera. *Montage* : Gene Fowler Jr. *Interprétation* : Dana Andrews, Joan Fontaine, Sidney Blackmer, Philip Bourneuf, Schepperd Strudwick, Arthur Franz, Robin Raymond, Barbara Nichols. *Production :* Bert Friedlob, 1956. *Distribution* : R.K.O.

Le premier point qui frappe, après quelques minutes de projection, le spectateur non prévenu, c'est l'aspect d'épure, ou plutôt d'exposé, que prend aussitôt le déroulement des images : comme si ce à quoi nous assistions était moins la mise en scène d'un scénario que la simple lecture de ce scénario, qui nous serait livré tel quel, sans ornement. Sans non plus le moindre commentaire personnel de la part du récitant. On serait alors tenté de parler de mise en scène purement objective, si une telle mise en scène était *possible ;* il est donc plus prudent de croire à quelque ruse, et d'attendre la suite.

Le second point paraît confirmer d'abord cette impression : c'est l'abondance des refus qui soutiennent la conception même du film, et peut-être la constituent. Refus, flagrant, de la vraisemblance, aussi bien celle de l'affabulation que cette autre vraisemblance, toute factice, de mise en situation, de préparation, de climat, qui permet couramment aux scénaristes du monde entier de faire passer sans difficultés des péripéties dix fois plus gratuites que celles-ci. Rien n'est ici sacrifié au quotidien, ni au détail : aucun propos sur le temps qu'il fait, la coupe d'une robe, la grâce d'une démarche ; si l'on note la marque d'un maquillage, c'est pour la suite de l'intrigue. Nous sommes plongés dans un univers de la nécessité, d'autant plus sensible qu'elle fait bon ménage avec l'arbitraire des postulats ; Lang, ceci bien connu, cherche toujours la vérité au-delà du vraisemblable, et la cherche ici d'entrée dans l'invraisemblable. Autre refus, qui va de pair avec le précédent : celui du pittoresque ; les amateurs ne trouveront ici aucune de ces silhouettes plaisamment croquées, de ces répliques percutantes, de ces traits où la surprise tient la place de l'invention, et qui font maintenant, après tant d'autres, la fortune d'un Lumet ou d'un Kubrick. Tous ces refus s'accompagnant d'ailleurs d'une sorte de morgue, où certains voudraient voir le mépris du cinéaste pour sa besogne, mais pourquoi pas plutôt pour ce genre de spectateurs ?

Puis, le film poursuivant son cours, ces premières impressions trouvent leur justification. Le ton de l'exposé était en effet le ton juste, puisqu'il s'agit bien d'un problème, qui nous est soumis avec tous ses éléments, et même un double problème : le premier relève du scénario, il est fort clair, inutile d'y insister pour le moment ; l'autre, plus secret, pourrait vraisemblablement se formuler ainsi : étant données certaines conditions de température et de pression (qui sont ici de l'ordre transcendantal de l'expérience), que peut-il subsister d'humain dans une telle atmosphère ? ou, plus modestement, quelle part de vie, même inhumaine, dans un univers quasi-abstrait, mais qui est cependant de l'ordre des univers possibles ? Bref, un problème de science-fiction. (A qui douterait de ce postulat, je conseille le rapprochement de ce film avec *La femme sur la lune,* où l'argument était surtout pour Lang le prétexte d'un premier essai d'univers *totalement clos.)*

C'est alors qu'intervient le coup de théâtre : cinq minutes avant le dénouement, les données du problème sont brusquement inversées, au grand scandale des esprits cartésiens, qui n'admettent guère la technique du renversement dialectique. Or, si les solutions semblent également modifiées, ce n'est



Beyond a Reasonable Doubt de Fritz Lang.

que simple apparence : *les rapports restant les mêmes*, et toutes les conditions étant alors remplies, la poésie fait son entrée. Ce qu'il fallait démontrer.

Le mot de poésie surprend ici ; ce n'est sans doute pas celui que l'on attendait. Je le laisse cependant provisoirement, n'en connaissant pas d'autre qui exprime mieux cette brusque fusion en une seule vibration de tous les éléments jusqu'alors tenus séparés par la volonté abstraite et discursive ; passons donc aux conséquences les plus immédiates.

Il en est une à quoi j'ai déjà fait allusion : les réactions du public. Un tel film est évidemment l'antithèse absolue de l'idée de « la bonne soirée » ; et par comparaison, *Le Condamné à mort* ou *Le Faux Coupable* sont des divertissements de samedi soir. On y respire, si j'ose dire, l'air des sommets, mais en y risquant l'asphyxie ; il ne fallait pas moins attendre de l'ultime dépassement d'un des esprits les plus intransigeants de ce temps, et dont les derniers films nous avaient déjà préparés à ce coup d'état du savoir absolu.

Une autre objection me tient plus à cœur : ce film serait purement négatif, et tellement efficace dans ses aspects destructeurs qu'il en arriverait au bout du compte à se détruire lui-même. Ceci n'est pas sans vraisemblance ; je parlais tout à l'heure de refus ; j'étais timide. C'est bien destruction en effet qu'il faut dire ; destruction de la scène : aucune n'étant traitée pour elle-même, ne subsiste qu'un enchaînement de purs moments, dont n'est retenu que l'aspect médiateur : tout ce qui pourrait les déterminer ou les actualiser plus concrètement n'est ni abstrait, ni supprimé — Lang n'est pas Bresson — mais dévalorisé et réduit à la condition de pur repère spatio-temporel, dépourvu d'incarnation. Destruction même du personnage : chacun n'est vraiment plus ici que ce qu'il dit, que ce qu'il fait : qui *sont* Dana Andrews, Joan Fontaine, son père ? Ces questions n'ont plus aucun sens ; car les personnages ont perdu toute valeur individuelle, ne sont plus que des *concepts* humains. Mais, par conséquence, d'autant plus humains qu'ils sont moins individuels. Nous rencontrons donc ici une première réponse : que reste-t-il d'humain ? Il n'y a plus que pur humain, au lieu que les exhibitionnistes felliniens le réduisent aussitôt en le compromettant dans leurs mensonges et leurs pitreries (mensonges obligatoires dès que l'on veut *reconstituer* n'importe quel fait de surprise, pitreries d'autant plus choquantes de se vouloir « réalistes », et non simples

grimaces). Qui ne sort pas plus bouleversé de ce film que de tous les appels à la complicité, ignore tout, non seulement du cinéma, mais aussi de *l'homme*.

Etrange destructeur, qui nous conduit déjà à une telle conclusion, et oblige à reprendre à l'envers l'objection : si ce film est négatif, ce ne peut être qu'à la façon du *pur négatif*, dont on sait qu'il est aussi la définition hegelienne de l'intelligence (1).

Il est difficile de préciser en une formule la personnalité de Fritz Lang (ne parlons pas de l'idée que peut s'en faire un Clouzot) : cinéaste «expressionniste », soucieux de décors et de lumières ? Un peu sommaire. Suprême architecte ? Ceci paraît de moins en moins vrai. Admirable directeur d'acteur ? Bien sûr, mais encore ? Je propose ceci : Lang est le cinéaste du concept, ce qui indique qu'on ne saurait parler à son propos sans méprise d'abstraction, ni de stylisation, mais de nécessité (nécessité qui doit pouvoir se contredire soi-même sans perdre sa réalité) : encore ne s'agit-il pas d'une nécessité extérieure, qui serait par exemple celle du cinéaste, mais de celle qui naît du mouvement propre du concept. Au spectateur de prendre sur lui, non plus seulement les pensées des personnages, leurs « mobiles », mais ce mouvement même de l'Intérieur, à partir des seules apparences du phénomène ; à lui de savoir transformer ses moments contradictoires en concept. Qu'est donc enfin ce film ? Fable, parabole, équation, schémas ? Rien de cela, mais la simple description d'une *expérience*.

Je m'aperçois que je n'ai pas parlé encore du sujet de celle-ci ; il n'est pas non plus sans intérêt. Il ne s'agit d'abord que d'une nouvelle variante du réquisitoire habituel contre la peine de mort, d'ailleurs assez subtile : une série d'apparences accablantes risque d'envoyer à la chaise électrique un innocent ; mieux : celui-ci fut-il enfin prouvé vraiment coupable, ce ne serait que par son propre aveu, au moment même où son innocence était effectivement reconnue : d'où vanité de la justice humaine, ne jugez pas, ainsi de suite... Mais ceci semble vite un peu facile ; le dénouement ne se laisse pas si aisément réduire, et conduit aussitôt à un deuxième mouvement : il ne saurait y avoir de « faux coupable » ; tous les hommes sont coupables, à priori ; celui que l'on vient de grâcier par erreur ne peut s'empêcher de se condamner immédiatement de lui-même. Nous entrons du même mouvement dans un

---

(1) Je sais quelle objection on ne manquera pas de me faire : il ne s'agit ici que d'un procédé classique du roman policier, spécialement du policier de seconde zone, celui dit justement du « coup de théâtre », par retournement ou altération des données. Mais si nous retrouvons cette notion du coup de théâtre dans le scénario de *tous* les grands films récents, c'est peut-être que ce qui paraissait d'abord de l'ordre de l'arbitraire dramatique est au contraire de celui de la nécessité, c'est sans doute que, malgré la diversité de leur contenu, tous ces films supposent précisément la même démarche profonde, dont Lang fait son sujet immédiat. De même que le pacte qui lie Von Stratten à Arkadin ne prend toute sa réalité que lorsqu'il se trouve nié sous sa première forme, ou la peur d'Irène devant le chantage que lorsque nous le savons machiné par son mari, de même la seule nécessité du mouvement dialectique rend-elle crédibles la résurrection d'*Ordet*, l'abandon du *Carrosse d'Or*, la conversion de *Stromboli*, Rossellini, Renoir, Dreyer ayant ouvertement dédaigné toute justification extérieure à cet ultime renversement. On voit bien au contraire que c'est ce mouvement qui fait le plus défaut à des scénarios tels que ceux d'*Œil pour œil* ou des *Espions ;* et que l'insatisfaction où nous laissent des films par ailleurs aussi accomplis que le *Condamné à mort* ou *Le faux coupable* n'a *sans doute pas d'autre cause. Non* que Hitchcock, ou Bresson, ignorent un tel mouvement, qui inclut dans son processus l'élément de la contradiction (il n'est que de repenser, par exemple, à *Soupçons* ou aux *Dames du Bois de Boulogne*), ni qu'il soit tout à fait absent de leur dernier film, mais plutôt à l'état implicite et sans relever jamais de la rigueur du concept : il y a de la gageure dans l'évasion de Fontaine, mais surtout la conséquence logique de son obstination; la réussite n'y paraît être rien d'autre que l'égalité finale d'une démonstration de théorème (erreur que n'a jamais commise le plus grand cinéaste de l'effort humain : cf. les dénouements de *Scarface, To have and have not, Red river*, etc.). Et il suffit encore d'opposer au miracle du *Wrong man* celui de *Voyage en Italie* pour voir s'affronter deux idées diamétralement antithétiques, non seulement de la Grâce (récompense ici de l'effort dans la prière, là *pure délivrance*, que rencontre, au fond même de l'abandon, la foi brute qui s'ignore elle-même), mais aussi de la liberté, et qu'un tel souci de la nécessité, ou de la *logique*, pour reprendre un des termes favoris de Rossellini, n'est si loin poussé chez tous ces cinéastes que pour mieux affirmer enfin la liberté du personnage, et tout simplement la rendre possible ; liberté impossible au contraire dans l'univers arbitraire d'un Cayatte ou d'un Clouzot, où ne peuvent se mouvoir que des pantins. — Ce que je dis de cinéastes récents est aussi vrai, me semble-t-il, pour le tout du cinéma, à commencer par l'œuvre de F.-W. Murnau ; et *L'Aurore* reste un exemple absolu de construction dialectique rigoureuse. Au reste, je ne présends nullement faire ici une découverte (cf. entre autres, l'article d'Alexandre Astruc : « Cinéma et dialectique ».)

monde impitoyable, où tout refuse la grâce, où le péché et la peine sont irrémédiablement liés, et où la seule attitude possible du créateur ne peut être que celle du *mépris absolu.* Mais une telle attitude est difficile à soutenir ; alors que la générosité s'expose à la perte inévitable de ses illusions, à la rancœur et l'amertume, le mépris ne peut que rencontrer des bonnes surprises, et s'apercevoir enfin, non que l'homme n'est point méprisable (il le demeure), mais qu'il ne l'est peut-être pas autant qu'on le pouvait supposer.

Tout ceci nous oblige donc à dépasser également ce deuxième stade, et tenter d'atteindre enfin, *au-delà,* celui de la vérité. Mais de quel ordre celle-ci pourrait-elle être ?

J'entrevois une solution : c'est qu'il est peut-être vain de vouloir opposer ce dernier film de Fritz Lang à d'autres plus anciens, tels *Fury* ou *You Only Live Once ;* qu'y voyons-nous en effet de part et d'autre ? Ici, l'innocence avec toutes les apparences de la culpabilité ; là, la culpabilité avec toutes celles de l'innocence. Qui ne voit qu'il ne s'agit de la même chose ? ou du moins, de la même question ? Au-delà des apparences, que sont la culpabilité et l'innocence ? Est-on même jamais innocent ou coupable ? S'il y a, dans l'absolu, une réponse, elle ne peut être sans doute que négative ; à chacun donc, pour soi-même, de se créer sa vérité, si invraisemblable soit-elle. A la dernière image, le héros *se conçoit* enfin lui-même innocent ou coupable. A tort ou à raison, qu'importe pour lui ?

On connaît les dernières phrases des « Voix du silence » : « *L'humanisme, ce n'est pas dire : ce que j'ai fait, etc...* ». Saluons donc, à l'avant-dernier plan, cette main à peine ridée, posée inéluctablement *près* de la grâce, et que ne fait pas même trembler cette forme la plus secrète de la force et de l'honneur d'être homme.

Jacques RIVETTE.

Mélodie désaccordée

PORTE DES LILAS, film franco-italien de RENÉ CLAIR. *Ssénario et dialogues :* René Clair, avec la collaboration de Jean Aurel, d'après le roman de René Fallet, « La Grande Ceinture ». *Images :* Robert Le Febvre. *Musique :* Georges Brassens. *Décors :* Léon Barsacq, *Montage :* Louisette Hautecœur. *Interprétation :* Pierre Brasseur, Georges Brassens, Henri Vidal, Dany Carrel, Raymond Bussières, Amédée, Alain Bouvette, Annette Poivre, Alice Tissot, Gabrielle Fontan. *Production :* Filmsonor - Cinétel - Seca (Paris) - Rizzoli Film (Rome), 1957. *Distribution* : Cinédis.

A feuilleter la collection des *Cahiers,* on s'aperçoit vite que l'œuvre de René Clair n'a guère inspiré la verve critique de leurs collaborateurs réguliers ou occasionnels. Elle n'est ni de ces fausses idoles qu'il appartient de dénoncer, ni de ces trésors cachés que nous avons devoir de nettoyer de la pellicule d'oubli qui les recouvrait. Pour sa part la plus importante, elle est entrée dans l'histoire. Elle plaît au public, et non seulement aux érudits. Son archaïsme même est un charme supplémentaire que nous aurions mauvaise grâce à bouder.

On sait que notre amour du neuf et des générations modernes n'entraîne pas, en contrepartie, un préjugé défavorable à l'égard de la vieille garde, que, tout au contraire, nous tenons fermement, en dépit des sarcasmes, pour les « dernières manières » d'un Renoir, d'un Hitchcock, d'un Hawks, d'un Lang, à l'occasion même d'un Ford. Nous savons que, passé un certain âge, il n'est plus question pour un artiste de se plier à la mode, ni, non plus, de lancer celle-ci. L'éternelle jeunesse d'un créateur se manifeste à des signes tout secrets que nous étions prêts à découvrir chez Clair, comme nous les avons découverts chez d'autres.

Nous ne croyons pas à la décadence des auteurs : seulement à la démonétisation des idées. Et il faut reconnaître que l'œuvre de René Clair reposait sur l'exploitation — intelligente, cela va sans dire — d'une idée du cinéma qui a perdu, de nos jours, toute fécondité. Elle présente le même caractère démodé que les théories des Balasz, des Arnheim, et autres esthéticiens des années 30. Elle marque un point d'aboutissement et, partant, une impasse. Elle fut, est et sera capable,

contrairement à l'expressionnisme des grands du muet, de braver le ridicule, mais, en revanche, bien que je ne la croie pas pour autant périssable, n'apparaîtra jamais vraiment marquée du sceau du classicisme. *Elle ne fera* naître nul ricanement, mais nulle nostalgie, dans la mesure où il est toujours possible, pour un cinéaste qui a du goût et de la culture, d'être le René Clair de son temps.

Personne, dans l'actuelle indigence du cinéma français, ne s'étant proposé pour tenir ce rôle, nous aurions pu penser que Clair lui-même eût été le plus apte à l'assumer. Mais sans doute n'est-ce pas là tâche humainement possible. Dans *Porte des Lilas*, les efforts manifestes auxquels il se livre pour essayer d'être celui qu'il aurait vraisemblablement été, né quelque vingt ans plus tard, peuvent nous inspirer un préjugé favorable, mais non pas compenser notre déception. Nous voulons bien sauter résolument tous les passages — ils sont hélas à notre goût beaucoup trop nombreux — où le Clair moderne imite servilement l'ancien. Le mimodrame des enfants, la scène du tuyau de poêle, sont des hommages à la première manière dont nous nous serions franchement passés. Passons donc : la critique, de ce côté là, est beaucoup trop aisée.

Après trois premiers quarts d'heure résolument pénibles, l'histoire fait mine d'être plus attachante, dès que Dany Carrel entre dans le jeu. Non que les grâces vulgaires et sages de cette actrice puissent rivaliser, même de loin, avec celles, royales, des Annabella ou des Pola Illery d'antan. Mais Clair débouche ici dans ce qui constitue toujours le noyau le plus solide de son œuvre, une certaine façon sincère, sinon très originale, de traiter un thème éternel. Il n'est jamais aussi à l'aise (André Bazin a fort raison de saluer en *Porte des Lilas* son meilleur film depuis *Le Silence est d'or)* que lorsqu'il peut identifier son héros à Arnolphe et son héroïne à Agnès. Cette femme-chatte et ce bon gros chien sont, de tous les êtres de sa mythologie, ceux qui ont trouvé la plus solide incarnation. Motif éternel, certes, mais qui, ayant connu une vague particulière de faveur (était-ce l'influence de Chaplin ?) dans le cinéma des années 30 — témoins *Toni*, *Monsieur Lange* ou *Monsieur Deeds* — porte encore la marque d'une époque. On pourrait dire que le personnage de Juju, campé par Pierre Brasseur avec une intelligence qui fait l'unanimité de la critique, est plus proche par sa complexité de certains des héros de Renoir que de ceux des films contemporains de Clair, mais c'est avec le Renoir du passé que Clair offre, ainsi, une comparaison, non celui d'aujourd'hui.

Pousserai-je plus loin un parallèle qui menace d'être écrasant ? Il m'est impossible de ne pas dire, pourtant, que, si ce dernier Clair ne contient qu'une petite part de Renoir, le dernier Renoir enferme à la fois tout Renoir et tout ce qui pouvait nous séduire chez le Clair peintre de la Belle Epoque. Après *Eléna*, tout un pignon du *Million* croule en gravats, comme ont pu m'en convaincre deux visions rapprochées de ces deux films. Je pourrais être plus sévère encore, en prenant maintenant comme point de mire, non plus un Renoir dont le génie ne fait plus de doute aux yeux des connaisseurs (qui ne sont pas nécessairement les professionnels de la critique), mais un Sacha Guitry qui, il n'y a guère, portait allègrement le drapeau de l'anti-cinéma. Je veux bien être, sur ce point, victime d'une erreur d'optique — on sait combien est grisante la fumée du paradoxe — mais je me demande si ce René Clair *new-look* à la recherche duquel nous voulions partir tout à l'heure, nous ne le découvririons pas sous les traits de ce vieillard qui dirigea de sa chaise roulante et de sa chambre de mort *Assassins et Voleurs* et *Les Trois font la paire*. Je ne dis pas que ces deux films possèdent le même fini que *Quatorze Juillet* ou *Sous les toits de Paris*, mais enfin ils procurent à notre esprit, par des moyens tout autres, un plaisir de même espèce, nous piquent et nous délectent comme ceux-là surent le faire en leur temps, tranchent au milieu de la production courante d'aujourd'hui comme ceux-là tranchèrent à l'orée du parlant.

Certes le mal que s'est donné René Clair est payant (ce qu'on ne pourrait dire ni d'un Cayatte, ni d'un Carné, ni d'un Clouzot), mais, la plupart du temps, il ne rembourse que les faux-frais. Il a en maître-ouvrier façonné un chef-d'œuvre qui n'entre pas dans la catégorie des objets utilitaires, ni même peut-être ornementaux. L'histoire qu'il nous conte ne nous touche pas beaucoup par son fond (bien que nous n'ayons, je le répète, *a priori* au-



Dany Carrel et Pierre Brasseur dans *Porte des Lilas* de René Clair.

cun préjugé contre le motif même), elle nous excite encore moins par sa forme. Cette œuvre hors concours ne nous suggère même pas de lui donner une note et jouer en face d'elle aux professeurs.

Terminons toutefois par un éloge. Après avoir loué en Guitry le cinéaste, célébrons en Clair, sinon l'auteur, du moins l'écrivain. Le texte de *Porte des Lilas* est d'une qualité sur laquelle nos dialoguistes patentés feraient bien de prendre modèle. Il sonne constamment juste et, bien que châtié et volontairement sobre, ne présente jamais ces excès de simplication, chers aux premières années du parlant, et qui n'ont plus cours aujourd'hui. Bref, il est beaucoup moins porteur de tics que la mise en scène. En face de lui la prose — ou la poésie — de Brassens tranche par son aggressive fausseté. Ce n'est pas dans la chanson sophistiquée de notre après-guerre que René Clair pourra trouver écho à sa propre mélodie que nous continuerons d'aimer, quand elle nous parvient sur des airs d'Armand Bernard et de Jaubert, suivant en cela le goût général d'un public auquel nous faisons, sur ce chapitre, la plus entière confiance.

Eric ROHMER.

Verdoux réconcilié ?

LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ (LA VIE CRIMINELLE D'ARCHIBALD DE LA CRUZ), film mexicain de Luis Bunuel. *Scénario :* Rodolfo Usigli. *Adaptation :* Luis Bunuel et Eduardo Ugarte. *Images :* Agustin Jimenez. *Musique :* Jesus Bracho et Jorge Perez. *Montage :* Pablo Gomez. *Interprétation :* Ernesto Alonso, Miroslava Stern, Adriana Welter, Rita Macedo, Linares Rivas, Andrea Palma, Rodolfo Landa. *Production :* Alfonso Patino Gomez, 1955. *Distribution :* Films Dismage.

L'enfance d'Archibald de la Cruz fut merveilleuse. Ne lui avait-on pas dit que sa boîte à musique détenait le pouvoir magique de faire périr ceux dont le possesseur souhaitait la mort ? Comme il n'est point de merveille qui

ne s'éprouve, il essaya ce curieux pouvoir sur sa jeune gouvernante dont il avait de bonnes raisons de se débarrasser : quel ne fut pas son étonnement de la voir aussitôt s'écrouler sous la balle d'un émeutier !

Cette expérience érotique devait changer le cours de sa vie lorsque, vingt ans plus tard, il retrouva la boîte magique. Archibald de la Cruz se reprend alors à souhaiter consciemment, et préparer avec minutie, la mort d'un certain nombre de jeunes femmes. Celles-ci meurent, en effet, comme il l'avait prévu, mais d'une autre main que la sienne et le pauvre Archibald, frustré de ses crimes, se sent tout de même coupable. En proie aux bons sentiments qui jamais ne le quittent, il cherche dans le mariage un refuge contre lui-même : hélas ! il s'aperçoit qu'il lui faut aussi tuer sa femme ; du moins un autre s'en chargera le jour de la cérémonie. A toute extrémité, Archibald ira se remettre entre les mains de la justice : c'est absous et purifié qu'il en sortira, car cette navrante suite de malentendus devait bien se résoudre, et Archibald reconnaîtra enfin la compagne idéale dans celle qu'il avait, par mégarde, voulu assassiner et qui, preuve décisive, était sortie indemne de cette tentative.

Ce serait une piètre dérobade que refuser d'entendre la fable pour n'en louer que les sortilèges formels ; ou Bunuel, d'un souffle plus soutenu, plus inspiré qu'à l'habitude, ne l'aurait-il parée de tant d'éclat que pour mieux l'obscurcir ? Point n'est mon dessein de soutenir tel paradoxe ; je sais, au contraire, que ce film ne me toucherait pas tant, et de tant de façons, sans cet équilibre du conte et de la matière même où s'inscrivent ses volutes. Supprimez celle-ci, il ne vous restera à louer qu'une construction ingénieuse, mais aussi anodine que *Noblesse oblige*, aussi gratuite qu'un conte d'Oscar Wilde. Supprimez celui-là, il ne vous restera qu'un vain esthétisme, fort prisé de nos jours, il est vrai.

Cette ingénieuse construction était, j'imagine, l'essentiel de la pièce de Rodolfo Usigli qui inspira le film — un apologue fort irrévérencieux sur les voies du Seigneur. Une justice providentielle veille sur Archibald : justice, car elle châtie celles qui l'avaient plus ou moins gravement blessé, bafoué, injurié (et savons-nous jamais à quel degré nos actes peuvent affecter autrui ?) ; providentielle, car elle le garde pur de tout crime et le préserve de tout égarement, en protégeant malgré lui l'innocence. Oui, je vois assez bien cette comédie qu'aurait pu signer un de nos boulevardiers, imaginant de pasticher *Monsieur Verdoux* en le corrigeant « dans le sens de l'espoir » (1).

Mais Bunuel a fait un conte cruel de cette comédie, il a fait surgir des rameaux fous ou inquiétants au milieu de ce parterre trop bien compassé. Plus de supercherie : de même que le découpage des scènes surprend souvent, qui sacrifie le tempo dramatique à l'accident, de même le film débouche sur le merveilleux, chaque fois que l'on pensait son chemin tout tracé. Un merveilleux, pourtant, fondé sur le réel et tirant du réel cette force qui nous touche. Point n'est besoin d'être grand psychologue pour discerner le schéma de la névrose qui constitue le « cas » d'Archibald (2). Mais rien là de didactique : sur ce sol ferme, Bunuel ne veut nous faire voir que les fleurs surprenantes qu'y fait pousser son art. Par lui nous nous retrouvons, sans avoir discerné le passage, dans un monde où les actes et les objets, les rapports et les intentions n'ont plus le même poids que dans le nôtre.

---

(1) Une certaine ressemblance physique du héros, certaines similitudes de situations nous invitent à ce rapprochement ; et dans le détail les références sont assez nombreuses : l'allusion à la fumée qui sort du four à céramique, plus tard utilisé comme crématoire ; les deux verres préparés par Archibald s'apprêtant à assassiner Lavinia (cf. Chaplin et Martha Raye) ; et la séquence finale est encore plus explicite par le jeu de canne d'Archibald et l'épisode de l'insecte épargné : Verdoux témoignait semblable tendresse à une chenille.

(2) L'*association d'affects* : *mort souhaitée — mort réalisée —* spectacle érotique, tend à se reproduire une fois qu'Archibald en a retrouvé, par la boîte à musique, l'élément accidentel, plus facilement rappelé dans le champ de la conscience. Mais cette fois le désir érotique reste à l'état latent et provoque le désir conscient du meurtre. Le détail même des meurtres s'explique par des associations d'affects dont une partie seule est restée consciente, alors que leur ensemble agit.



Ernesto Alonso et Adriana Welter dans *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz* de Luis Bunuel.

Et, certes, le goût du bizarre peut paraître à bon droit suspect s'il tourne au système. Bunuel m'inquiète un peu s'il déclare (1) avoir voulu disposer un orchestre symphonique dans un immeuble en construction, pour le décor; et, pourtant, ses images m'eussent convaincu. J'avoue ne pas savoir ce qu'est une « idée littéraire », ni comprendre ce qui fait la différence entre la trouvaille et l'invention. De quelque qualificatif qu'on les assortisse, les trouvailles de Bunuel ont une force indéniable : elles existent sur l'écran et cela suffit pour qu'elles emportent la conviction. Fasciné par le relief accru des objets et des gestes, le spectateur ne met pas en doute leur absolue nécessité : ainsi le rêveur, et les somptueuses images de ce film se déroulent avec une logique aussi peu vulnérable que l'est celle du rêve.

Les scènes les plus incongrues alternent avec celles où la convention se craquelle de toutes parts. Le tout forme une assez rare anthologie érotique et merveilleuse, dont le ballet d'Archibald entre Lavinia et le mannequin de cire à sa ressemblance forme la pièce maîtresse : il y a là du Marivaux revu par Barbey, un jeu dont le danger serait seulement pressenti. Et Bunuel ajoute à ce sentiment d'étrange, qui, pour tourner certains plans (j'en ai repéré trois) a substitué l'actrice au mannequin. On respire dans ce film un air de liberté, que l'on se plaît aussitôt à trouver naturel. Alors que tant d'hommes s'épuisent à recenser le champ du possible, est-il propos plus noble, et plus agréable en tout cas, que d'en repousser les limites ? Je n'en demande pas davantage.

Philippe DEMONSABLON.

---

(1) *Cahiers du Cinéma*, n° 36.

Une affaire non classée

AN AFFAIR TO REMEMBER (ELLE ET LUI), film américain en CinemaScope et en couleurs par DeLuxe de LEO MCCAREY. *Scénario* : Delmer Daves et Leo McCarey, d'après une histoire originale de Leo McCarey et Mildred Cram. *Images :* Milton Krasner. *Musique :* Hugo Friedhofer. *Décors :* Walter M. Scott et Paul S. Fox. *Montage :* James B. Clark. *Interprétation :* Deborah Kerr, Gary Grant, Richard Denning, Neva Patterson, Cathleen Nesbitt, Robert Q. Le is, Charles Watts, Fortunio Bonanova. *Production :* Jerry Wald, 1957. *Distribution :* 20 th Century Fox.

Il est trop évident qu'un public de 1957, aux réflexes conditionnés par L'EXPRESS, FRANCE-DIMANCHE, Jayne Mansfield et le spoutnik, n'a guère de loisirs ni la sensibilité appropriée pour être encore susceptible d'entrer dans le délicat jeu d'arabesques proposé par un Leo McCarey. Les chevronnés, en guise d'excuse, se réfèrent au premier *Elle et Lui*. Mais il y a peu de chances que *Love Affair* éveillerait aujourd'hui plus d'écho que son remake en Cinemascope, *An Affair To Remember*. Le jeu, lui, pourtant, n'a guère varié, si le format de l'écran s'est agrandi, et les interprètes ont permuté, Cary Grant, le Cary Grant de *Cette sacrée vérité*, succédant tout naturellement à Charles Boyer et authentifiant encore, si besoin était, la pureté quasi-chimique de cette « comédie américaine » au sens d'avant 1939, Deborah Kerr, très bostonienne, suppléant à Irene Dunne, prise par ses nouvelles fonctions à l'O. N. U.

Genre fini, nous assure-t-on, cette « comédie américaine » ; a-t-elle même jamais existé en tant que telle, n'est-elle pas le produit d'exégètes en mal de généralisations, va-t-on même jusqu'à insinuer. Ce qui est non seulement ignorer les maîtres du genre, Frank Capra et Leo McCarey bien sûr, leurs brillants seconds, Tay Garnett, George Stevens, de parfaits artisans comme Norman MacLeod, Elliott Nugent, Mark Sandrich, c'est-à-dire une bonne trentaine de titres, c'est bien davantage méconnaître tout un climat moral propre à l'avant-guerre et une vision du monde aussi achevée que celle qui supporta les grands films révolutionnaires soviétiques, le cinéma français du front populaire ou le néo-réalisme italien de l'immédiat après guerre. Aujourd'hui le cinéma américain, miné prématurément par Sturges puis par le film policier noir de 1944-1945, ne peut que refléter la décomposition d'une société en proie à l'absurde : Nicholas Ray et Frank Tashlin en témoignent avec assez d'éloquence. Dans ces conditions, le retour de Leo McCarey, toujours fidèle à lui-même, peu soucieux des modes et des humeurs, adaptant sans le moindre effort apparent la technique fuguée de la comédie américaine au Cinemascope, confine au sublime. On découvre que Leo McCarey était plus qu'un faiseur, même génial, que chez lui la rigueur absolue de la forme engendrait une vision du monde originale ; que nous n'avions pas tort de considérer en 1939 *Cette sacrée vérité* comme un sommet sinon le sommet du cinéma mondial. Expliquons-nous.

L'art de Leo McCarey est certainement le plus dialectique qui soit, continuellement fondé sur l'échange. Deux êtres se rencontrent, se poursuivent, échappent un moment l'un à l'autre, se retrouvent. Dialectique toute spirituelle, sans trace ni désir de persuasion. Les amoureux se frôlent, se provoquent, prennent le monde autour d'eux, gens et choses, à témoin, sinon comme complices. Monde abstrait d'ailleurs, saisi dans son essence la plus subtile, loin de tout contact avec une réalité trop brutale. Au début d'*Elle et Lui*, Leo McCarey pour nous introduire le personnage de Nicky Ferrante, élégant désœuvré promis à un riche mariage, fait bafouiller devant un micro un inimitable speaker anglais, onctueux, suave, plus anglais que nature. Nul speaker de la B.B.C. n'oserait pareillement déblatérer devant un micro de Sa Majesté, et pourtant le trait est admirablement juste, emprunté à PUNCH ou plus simplement à quelque silhouette observée dans la High Society anglaise. Nulle méchanceté, nulle hargne, mais de l'observation en pointe d'épingle. Un film de Leo McCarey est ainsi fait d'une multitude de détails microscopiques, insignifiants en soi, admirables une fois intégrés dans une mécanique aussi parfaite que les vieilles boîtes à musique chères à Jean Renoir. Art de l'ellipse



Cary Grant et Deborah Kerr dans *An Affair to Remember* de Leo McCarey.

évidemment, fait d'un constant décalage entre la chose montrée et la chose dite ; art noble certes, car se dérobant constamment à l'explicitation, à une psychologie grossière. Art de l'évidence, comme chez Howard Hawks, mais sous une forme sensiblement différente ; art essentiel.

Jeu du chat et de la souris, si l'on veut, mais où Tom et Jerry ont l'avantage à tour de rôle, sans triomphe précis de l'un ou de l'autre. Les premiers moments de la rencontre entre Deborah Kerr et Cary Grant offrent le thème de la comédie américaine à son plus haut point de perfection, sans autre nécessité que l'échange de deux fantaisies. Cary Grant de sa cabine aperçoit Deborah Kerr avec un étui à cigarettes qu'il lui réclame aussitôt comme étant le sien. Première déclaration de « lui » à « elle » qui masque déjà une déclaration d'amour. Réplique d' « elle » qui, en guise de vérification, l'oblige à confirmer une inscription à l'intérieur de l'étui, inscription galante d'une ancienne maîtresse. Immédiatement engagée cette partie de tennis se poursuivra sans trêve jusqu'au dénouement, le ton évoluant insensiblement de la comédie au drame. Ce n'est rien retirer au mérite de Delmer Daves, coauteur des dialogues, de dire que leur style porte sans équivoque la marque de Leo McCarey. A un tel degré d'équilibre entre le verbe et l'image, il devient impossible de distinguer l'un de l'autre. Nos héros profèrent des banalités, vivent une aventure banale, ne sont eux-mêmes que des pantins. Seule leur parfaite adéquation à un rythme sans faille les hausse au-delà d'eux-mêmes, hors du temps et de l'espace.

Dans ces conditions les personnages ne sauraient dépasser le niveau de simples esquisses : ébauches de sentiments, d'attitudes morales, plus qu'êtres de chair et de sang. Les larmes elles-mêmes ne signifient nullement défaite, mais victoire sur soi-même, occasion de se surmonter, d'aller au-delà. Leo McCarey nous explique d'ailleurs par la

bouche de son héroïne : « *Beauty makes me cry* » (la beauté me fait pleurer). Beauté des sentiments, beauté d'un monde pur, tout dans l'apparition, l'ordonnance, la bonté. Soudain les valeurs de la comédie américaine classique sont transmuées, l'émotion est montée quelques tons plus haut, le fil déjà si ténu devient presque invisible, le sentiment atteint sa suprême assomption. Pour les spectatrices en particulier, les écluses s'ouvrent, les larmes coulent à flot. Pourquoi en rougir quand l'émotion est si noble, si peu suspecte de démagogie, cueillie à sa source même, au fond du cœur ? Le nouveau *Elle et Lui* dépasse peut-être l'ancien dans la mesure où, avec le temps, Leo McCarey a encore plus décanté cet art invisible du récit, où Gary Grant, bien plus que Charles Boyer, volontiers solennel, reste l'interprète idéal de la comédie américaine, où Deborah Kerr, sans taches de rousseur, immatérielle, toute féminité, semble *jouer comme elle respire*.

On peut récuser l'art déliquescent de Leo McCarey, non une technique qui reste éblouissante. Technique qui s'ignore, tellement elle fait corps avec *ce qu'elle exprime*. *Mentionnons* quelques hauts-lieux de ce festival de cinéma : la scène à deux au restaurant du bord, où voulant s'éviter Cary Grant et Deborah Kerr deviennent le point de mire de tous les autres convives ; leur premier baiser, invisible, sur l'escalier du pont, où la caméra ne cadre que l'élan des jambes de Cary Grant s'élevant jusqu'à sa partenaire, perchée sur la marche supérieure ; la séparation, toujours à bord, où nos deux amants se quittent sur un véritable rythme de ballet. Mais il faudrait aussi citer la visite à la grand-mère à Villefranche, la direction des deux acteurs lors de la chanson d'adieu, le jeu des regards, les yeux se mouvant aussi bien de gauche à droite que de haut en bas selon la ligne dramatique de la scène. Deux exemples précis illustreraient le génie de Leo McCarey, si besoin était de convaincre encore le sceptique : l'importance des jeux de mains, surtout la main droite. Main fine, élancée, de Deborah Kerr, où le moindre geste, celui par exemple qui consiste à demander à Cary Grant de ne pas écraser son chapeau sur un canapé, se charge de la féminité la plus exquise ; mais plus rude de Cary Grant expliquant sa conception amoureuse de « la femme sur un piédestal ». Ailleurs, lors du débarquement, quand les deux amants censés s'ignorer communiquent par la seule mimique, Leo McCarey, dans un véritable exercice de style, nous ramène aux sources du comique muet, du *comique tout court*, celui de Buster Keaton, Laurel et Hardy, Harold Lloyd, et nous rappelle qu'il a dirigé *Soupe au canard*, *Soupe au lait*, même le *Kid d'Espagne*, le meilleur film d'Eddie Cantor.

Je l'avoue à mes risques et périls : voyant en ce début de saison les derniers films de Bunuel, René Clair, Frank Tashlin, H.-G. Clouzot, et malgré l'ambition diverse de leur propos, je ne puis m'empêcher de penser que Leo McCarey les distance pourtant tous, nous offre l'exemple du cinéma le plus pur, absolu. Le cinéma devient sa propre fin, n'a plus de comptes à rendre à personne. Entrez dans le jeu, et peut-être découvrirez-vous aussi cette « beauté qui fait pleurer ».

Louis MARCORELLES.

Quinze ans, ô Roméo...

LA CASA DEL ANGEL (LA MAISON DE L'ANGE), film argentin de LEOPOLDO TORRE NILSSON. *Scénario :* Beatriz Guido, Martin Mentasti et L.T. Nilsson, d'après la nouvelle de Beatriz Guido. *Images :* Anibal Gonzales Paz. *Musique :* Juan Carlos Paz. *Décors* : Emilio Rodriguez Mentasti. *Montage :* Jorge Garate. *Interprétation :* Elsa Daniel, Lautaro Murua, Gullermo Battaglia, Jordana Fain, Berta Ortegosa, Barbara Mujica. *Production :* Argentina Sono Film, 1956. *Distribution* : Lisbon-Films.

Arrivant à Cannes, cette année, où était présenté son film, Leopold Torre Nilsson s'est défini lui-même comme un disciple d'Alexandre Astruc. De son œuvre il ne connaissait que *Le Rideau cramoisi*, plusieurs fois vu et amoureusement étudié. On ne peut pas dire pourtant que *La Maison de l'ange* sente la copie. Ce que Nilsson a matériellement emprunté à Astruc, ce sont peut-



Elsa Daniel dans *La Casa del Angel* de Leopoldo Torre Nilsson.

être quelques éclairages, quelques cadrages, mais en surface les choses ne vont pas plus loin. Plus profondément, le film a bien quelque chose d'Astrucien, il est comme l'écrit Bazin « *un bel exemple de ce cinéma dont nous souhaitons l'avènement : cinématographique dans ses moyens, mais romanesque dans ses structures intellectuelles et esthétiques profondes.* »

S'il y a un cinéma mexicain (et encore brille-t-il surtout par l'apport allogène de Bunuel), peut-on dire qu'il existe un cinéma d'Amérique du Sud ? Le Brésil, qui, lui aussi, a bénéficié de la présence d'un étranger, Cavalcanti, a pu faire illusion avec *O Cangaceiro*, mais on se rend compte aujourd'hui, avec quelque recul, qu'un bon refrain musical et de pittoresques cavaliers ne suffisent pas pour faire entrer Lima Baretto dans l'histoire du cinéma, et nous demandons à voir autre chose de lui avant de nous prononcer. En tout état de cause et bien qu'il soit tout à fait inattendu que la lueur vienne de l'Argentine où une longue absence de liberté d'expression n'a pas dû aider beaucoup les jeunes talents à se développer, Nilsson me paraît une révélation beaucoup plus sérieuse.

Son scénario, d'abord, n'est pas indifférent. Il conte l'histoire d'une jeune fille de la bonne société de Buenos-Aires élevée par une mère rigide dans l'horreur du péché. La description de cette éducation pourra paraître exagérée ; même en Argentine, dira-t-on, on n'exige plus que les jeunes filles prennent leur bain en chemise ! Je ne sais pas ce qui se passe en Argentine, mais je peux témoigner que dans la bonne ville de Montpellier, qui ne peut passer pour un foyer typique d'arriération, il y a dix ans, il y avait une famille bien pensante, encore que moderne sous d'autres aspects, où deux jeunes filles de quatorze et seize ans étaient pareillement condamnées au ridicule supplice du bain en chemise. Si j'insiste sur ce détail, en apparence insignifiant, c'est pour souligner que je crois le film de Nilsson sociologiquement fondé et qu'est parfaitement plausible et authentique ce portrait d'une grande famille aristocratique argentine en 1925 : le père, fier-à-bras de style moyenâgeux et s'occupant de politique avec des règles périmées et des réflexes de condottiere, la mère, confite en dévotion et absurdement horrifiée par l'évolution des mœurs, les trois filles, élevées dans

ce climat de panache démodé et de catholicisme retardataire. Et ceci nous conduit à signaler un autre aspect du film, celui de la critique politique. Nous y voyons un jeune député défendre à la Chambre un projet de loi sur la liberté de la presse et être « contré » par un député adverse qui dénonce les escroqueries financières auxquelles se serait livré son père, ancien ministre. Le jeune député en question, Pablo Aguire, lavera son honneur dans un duel où son adversaire laissera la vie, mais il ne se fait guère d'illusion sur cet « honneur ». Une conversation avec son père lui a fait comprendre que les accusations n'étaient pas sans fondement et il sait bien à quoi s'en tenir sur lui-même, assez mou et dissolu. Cette peinture des milieux politiques est audacieuse et je connais bien des censures — dont en premier lieu la française — qui ne laisserait pas passer cette évocation des impuretés parlementaires, même si elle se situait en 1925.

Pour ce seul aspect *La Maison de l'ange* serait déjà un film intéressant ; mais il y a autre chose : « un charme », un sortilège qui émane sans cesse du récit du destin malheureux de la petite Ana. Celle-ci se donne au beau Pablo la nuit du duel, persuadée qu'il va mourir ; mais il survit et les choses entre eux deux ne s'arrangeront pas. Pourquoi exactement ? Le film ne le dit pas clairement. Pablo sera toujours là ensuite comme un fantôme, témoin de la vie de la famille et du grandissement d'Ana durcie par la honte. Pourquoi le bon ange qui veille au fronton de la maison et qui donne son nom au film n'intervient-il pas pour réunir les deux amants ? A-t-il pris parti lui aussi contre le péché ? S'il est archange il doit tout savoir et, entre autres, qu'à quinze ans on ne se donne pas à un monsieur par vice, mais par grand élan de l'imagination. Si l'archange a pris le parti de la mère (rapidement défunte), c'est qu'il est démon et maudite la maison, mais ce n'est pas une des moindres beautés du film que ce final ambigu et nostalgique. Quoique sans espoir il nous laisse sur un suspens qui vaut bien les « suspenses » des maîtres policiers.

Pour lier les trois aspects du film — sociologique, politique, romanesque — Nilsson a utilisé le procédé du récit subjectif. C'est Ana qui raconte, avec pudeur, retenue et déchirement. C'est au travers de ses pupilles blessées que nous voyons l'étrange histoire et l'image parfois s'irise de ses larmes.

Il fallait aussi une clé musicale au récit. Nilsson est d'origine suédoise et présente ainsi l'étrange alliance du sang scandinave et de celui d'Amérique du Sud : sang froid du Nord plein des désirs de la nuit de la Saint-Jean, sang chaud du Sud lascif et primitivement sensuel. La clé s'imposait : l'érotisme. Il est ici à la fois subtil et violent, romantique et brutal. Il cerne le petit personnage net et sans sourire d'Elsa Daniel et, comme un prisme, elle renvoie quelques feux fascinants.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

L'Hitchcock à l'âne

RETOUR DE MANIVELLE, film franco-italien de DENYS DE LA PATTELIÈRE. *Adaptation :* Denys de la Patellière, d'après le roman de James Hadley Chase « There's Always A Pricetag ». *Dialogue :* Michel Audiard. *Images :* Pierre Montazel. *Musique :* Maurice Thiriet. *Interprétation :* Michèle Morgan, Daniel Gélin, Peter Van Eyck, Bernard Blier, Michèle Mercier. *Production :* Intermondia Films (J.-P. Guibert) — Cinematografica Associata (Rome), 1957. *Distribution :* Arthur Rank.

A propos de *Retour de Manivelle* on a pu lire dans la presse :

« *Nous aurons peut-être la chance de le voir ignoré des esthètes traditionnels qui béent sur Aldrich.* » (COMBAT.)

« *Si le film était signé par Hitchcock, vous entendriez nos critiques truffaldiens, rivettistes ou bazinesques décrire en salivant les prolongements...* » (LE CANARD ENCHAINE.)

Cette sorte de tournure d'esprit qui tire vanité de l'ignorance ne manque jamais de nous faire bondir, bien que depuis longtemps nous aurions dû en

prendre notre parti. Il faut réellement que le cinéma soit tenu en piètre estime pour que de semblables formules puissent encore avoir cours. Car, enfin, il ne viendrait jamais à l'idée de dire : « Si ce bleu d'Auvergne était signé roquefort, tous les gourmets s'extasieraient ; si ce 12° d'Algérie portait le label bourguignon, toutes les fines gueules s'y tromperaient. » Et nous aurions beau jeu de continuer... Non, si *Retour de Manivelle* était signé Hitchcock, les vrais cinéphiles (de toutes tendances) reconnaîtraient immédiatement la supercherie. En voici quelques raisons :

Le scénario : Tiré d'un roman ni meilleur ni moins bon que tous ceux de l'excellent James Hadley Chase, il est déjà la preuve que les auteurs français doivent importer des sujets pour faire, si cela en est le cas, un « à la manière de ».

Les personnages : Celui de Michèle Morgan, correct ; celui de Daniel Gélin, composé d'une manière incroyablement naïve ; l'histoire le rend fatalement antipathique, mais les impératifs commerciaux l'obligent à être sympathique vis-à-vis du public (le spectateur moyen n'aimant pas s'identifier à une gouape). Dans un film de Hitchcock, les hauts et bas des protagonistes correspondent à d'autres exigences morales (exemple : Farley Granger dans *L'Inconnu du Nord-Express*). Le rôle de Bernard Blier trahit l'esprit gamin de toute l'entreprise. En effet, la machination savamment montée a besoin d'une consécration officielle, mais les auteurs ont peur que l'annonce du policier dès le générique n'égare le spectateur : aussi Bernard Blier n'est-il pas au générique. Pourquoi ne pas avoir pris plutôt un acteur inconnu dont c'eût été la première chance ? Quant au personnage incarné par Michèle Mercier, il est inconcevable. Hitchcock jette un œil critique, mais jamais méprisant sur ses créatures ; d'ailleurs, d'une manière générale, ce qui différencie l'ensemble du cinéma américain du cinéma français est l'affection, la tendresse qu'il porte à ses personnages.

Le dialogue : Ceci nous amène tout naturellement à parler du dialogue. S'il faut un parti-pris pour recréer les conversations humaines, qu'il soit de noblesse, à la rigueur d'humour, mais non pas de réalisme crapuleux et de grossièreté. Il n'est pas une phrase dans les scènes entre Daniel Gélin et la petite bonne qui ne soit caricaturale. En fin de compte, Michel Audiard, dans ce film, a été le pire ennemi de Denys de la Patellière. Sabotant régulièrement tous les effets dramatique par les plaisanteries les plus faciles.

Le jeu des acteurs : Tous les plans des films de Hitchcock sont composés non pas pour faciliter le travail du cadreur et respecter les traits de craie qui marquent l'emplacement des pieds des acteurs sur le plancher des studios, mais par rapport à des jeux de regards. Dans *Retour de Manivelle,* on pourrait chercher vainement un plan où un personnage s'efforce de lire ou de deviner l'inquiétude, l'angoisse dans les yeux de son partenaire, le film étant fait, le plus souvent, de champs et de contrechamps purement mécaniques.

La mise en scène : Une séquence peut être évidemment photographiée de divers points de vue. Or, dans ce film d'angoisse, c'est généralement l'optique la plus anodine qui nous est offerte. Exemple : Daniel Gélin traqué par la police. Il s'aplatit le long d'un mur. Une lampe électrique fouille l'obscurité. Plutôt que l'image d'un visage grimaçant ou celle d'un flic inquisiteur, c'est celle d'un spot lumineux caressant l'arête près de laquelle on pressent un corps vulnérable qu'il aurait fallu nous donner. D'autre part, les incessants déplacements de bouteilles pour dégarnir la table bloquant l'entrée du frigidaire veulent être du suspense, mais ils font rire les spectateurs : l'effet est absolument manqué. Lorsque dans *La Corde* la femme de ménage desservait le coffre, véritable cercueil de fortune, le public avait le souffle coupé.

Ceci dit, Denys de la Patellière est un metteur en scène consciencieux qui deviendra peut-être le Clouzot de sa génération. Son *Retour de Manivelle* concerne une honnête guimbarde française, mais que l'on ne vienne pas nous parler de voiture américaine.

Claude de GIVRAY.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 18 SEPTEMBRE AU 15 OCTOBRE 1957

11 FILMS AMERICAINS

An Affair To Remember (*Elle et Lui*). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 56.

Beyond A Reasonable Doubt (*Invraisemblable vérité*). — Voir critique de Jacques Rivette dans ce numéro, page 48.

Gunfight At The O.K. Corral (*Règlements de comptes à O.K. Corral*), film en Technicolor et en VistaVision de John Sturges, avec Burt Lancaster, Kirk Douglas, Rhonda Fleming, Jo Van Fleet. — Honnête. Bonnes fusillades. Rhonda la *ronde* porte la toilette à ravir et John Sturges est habile technicien.

Miami Exposé (*Meurtres à Miami*), film de Fred F. Sears, avec Lee J. Cobb, Patricia Medina, Edward Arnold, Michael Granger. — Tiré d'un fait divers. La mise en scène manque d'éloquence, étant donné l'intérêt du point de départ : il s'en faut de peu qu'un gang ne devienne maître de toute la Floride. Photo terne et sale. Ce triste Sears aurait dû continuer à *faire des sérials.*

My Man Godfrey (*Mon homme Godfrey*), film en Technicolor et en CinemaScope de Henry Koster, avec June Allyson, David Niven, Jessie Royce Landis, Robert Keith, Eva Gabor — « Remake » de la célèbre comédie de La Cava. Koster s'y connaît en cinémascope et dirige convenablement ses comédiens.

Oh ! For A Man (*La Blonde explosive*). — Voir critique d'Eric Rohmer dans ce numéro, page 45.

Quantez (*Quantez leur dernier repaire*), film en Technicolor et en CinemaScope de Harry Keller, avec Fred McMurray, Dorothy Malone, Sidney Chaplin, John Gavin. — Western psychologique, moins sommaire qu'à l'accoutumée et dont la réalisation est lestement enlevée. Jolies couleurs.

The Teahouse Of The August Moon (*La Petite Maison de thé*), film en Metrocolor et en CinemaScope de Daniel Mann. — Voir critique de Claude de Givray dans notre numéro 75, page 56.

Ten Thousand Bedrooms (*10.000 chambres à coucher*), film en Metrocolor et en CinemaScope de Richard Thorpe, avec Dean Martin, Anna-Maria Alberghetti, Eva Bartok, Dewey Martin. — Pseudo biographie de Nick Hilton, propriétaire de chaînes d'hôtels. D'une affolante nullité : couleurs, acteurs, tout est laid.

Ten Wanted Men (*Dix hommes à abattre*), film en Technicolor de Bruce Humberstone, avec Randolph Scott, Jocelyn Brando, Richard Boone, Alfonso Bedoya. — Moins fort que *Sept hommes à abattre* ; en fait, film de routine.

The Wings Of Eagles (*L'aigle vole au soleil*), film en Metrocolor de John Ford, avec John Wayne, Maureen O'Hàra, Dan Dailey, Edmund Lowe, Ward Bond. — On a souvent été injuste avec les derniers films de Ford (cf. *Mogambo* et surtout *La Prisonnière du désert*), mais celui-ci n'est qu'un délire de vieillard. Ayant été nommé amiral après avoir fait *Ce n'est qu'un au revoir*, que peut espérer Ford de ce film sur l'aéro-navale ? Briguerait-il la présidence des Etats-Unis ?

7 FILMS FRANÇAIS

L'amour est en jeu, film de Marc Allégret, avec Robert Lamoureux, Annie Girardot, Yves Noël, Jacques Jouanneau, Jean Parédès. — Ravi d'être gâté une semaine chez sa mère, la suivante chez son père, un petit garçon empêche ses parents, candidats au divorce, de se réconcilier. Maigre, bien maigre paradoxe. Le film est agréable, sans graves défauts, sans sentimentalité, mais aussi sans grandes qualités. Annie Girardot nouvelle Françoise Rosay, Lamoureux démagogue, le petit Noël adroitement dirigé.

Ce joli monde, film de Carlo Rim, avec Yves Deniaud, Darry Cowl, Micheline Dax, Noël Roquevert, Raymond Devos. — Pour ne pas décevoir son fils bachelier, un gangster et sa bande se déguisent en châtelains bourgeois. Sur ce thème éculé, emprunté aux humoristes américains, Carlo Rim a tourné *son plus mauvais film*. Réalisation, direction d'acteurs exécrables, Darry Cowl pour la première fois sinistre. Une révélation : Raymond Devos dans le rôle du curé.

Les Espions, film de Henri-Georges Clouzot. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Marchands de filles, film de Maurice Cloche, avec Georges Marchal, Danielle Rocca, Agnès Laurent, Roger Duchène, Pascale Roberts. — La traite des blanches de A jusqu'à Z. Cloche ambitionne de prendre la place de Moguy : il a tort.

Paris clandestin, film de Walter Kapps, avec Claudine Dupuis, Armand Mestral, Danielle Godet, Jean-Pierre Kerrien, Jean Murat. — Incroyablement baclé. Extérieurs pris dans des bobines d'actualités et sans ambiance sonore. Pour le reste, du sous-Loubignac.

Porte des Lilas. — Voir critique d'Eric Rohmer dans ce numéro, page 51.

Retour de manivelle. — Voir critique de Claude de Givray dans ce numéro, page 60.

5 FILMS ITALIENS

Guendalina, film italien d'Alberto Lattuada, avec Jacqueline Sassard et Raf Vallone. — Une bleuette assez frêle, sur les amours adolescentes. Quelques scènes piquantes. Jacqueline Sassard est un gentil petit animal. De ce tout petit jeu Lattuada a tiré son épingle avec astuce.

Mio Figlio Nerone (Les Week-ends de Néron), film en Technicolor et en CinemaScope de Steno, avec Brigitte Bardot, Vittorio De Sica, Alberto Sordi, Gloria Swanson, Georgia Moll. — Réservé aux seuls « bardoteurs ». Mais pour Néron, O.K.

Racconti Romani (Les Mauvais Garçons), film en Technicolor et en CinemaScope de Gianni Franciolini, avec Silvana Pampanini, Vittorio De Sica, Giovanna Ralli, Franco Fabrizzi, Toto. — Sirupeux et moral.

Le Schiave di Cartagine (Sous le signe de la croix), film en Ferraniacolor et en Cinetotalscope de Guido Brignone, avec Gianna Maria Canale, Jorge Mistral, Marisa Allasio, Anna Luisa Peluffo. — Entendu : Guido Brignone n'est pas Cecil B. De Mille et son film est un sous-*Le Signe de la croix.*

La Vendetta des Tughs (Le Mystère de la jungle noire), film en Ferraniacolor de Ralph Murphy et Gian Paolo Callegari, avec Lex Barker, Flora Mari, Paul Muller. — Ce voyage en Italie n'est guère favorable à la forme de Tarzan.

4 FILMS ANGLAIS

The Colditz Story (Les Indomptables de Colditz), film de Guy Hamilton, avec John Mills, Eric Portman, Christopher Rhodes, Lionel Jeffries. — Se voudrait à la guerre de 39-45 ce que fut *La Grande Illusion* à la guerre de 14-18, mais l'absence de Renoir se fait cruellement sentir.

How To Murder A Rich Uncle (Comment tuer un oncle à héritage), film en CinemaScope de Nigel Patrick et Max Varnel, avec Nigel Patrick, Charles Coburn, Wendy Hiller, Katie Johnson. — Durant le premier quart d'heure, on pourrait croire que cela va être une parodie des comédies anglaises. C'est la pire.

Reach For The Sky (Vainqueur du ciel), film de Lewis Gilbert, avec Kenneth More, Muriel Pavlow, Lee Patterson, Alexander Knox. — La vie d'un pilote cul-de-jatte filmée par un manchot. Dépassé depuis le spoutnik ; c'est là son moindre défaut.

Town On Trial (Traqué par Scotland Yard), film de John Guillermin, avec John Mills, Charles Coburn, Barbara Bates, Elisabeth Seal. — Un inspecteur aigri casse les pieds à tout un village. Aux spectateurs aussi.

1 FILM ARGENTIN

La Casa del Angel (La Maison de l'ange). — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 58.

1 FILM AUTRICHIEN

Die Deutschmeister (Mam'zelle Cricri), film en Agfacolor de Ernst Marischka, avec Romy Schneider, Paul Horbiger, Hans Moser. — La série Romy Schneider continue, mais ne s'améliore pas.

1 FILM MEXICAIN

La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz (La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz). — Voir critique de Philippe Demonsablon dans ce numéro, page 53.



CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chef : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : 250 Frs (Etranger : 300 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française** ..	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : J. DONIOL-VALCROZE

Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris, Dépôt légal : 4e trim. 1957

ARTS



L'hebdomadaire littéraire et artistique qui accorde la plus grande place au cinéma